NÃO HÁ SEGREDOS

REFLEXÕES SOBRE ATUAÇÃO E TEATRO

PETER BROOK

Certo dia, em uma universidade inglesa, ao apresentar as palestras que constituíram as bases do meu livro *O espaço vazio*, vi-me em um tablado diante de um grande buraco negro, logo atrás do qual pude distinguir vagamente algumas pessoas sentadas na escuridão. Assim que comecei a falar, senti que tudo o que dizia era totalmente inútil. Fui me deprimindo cada vez mais, pois não conseguia encontrar um meio natural de atingi-los.

Vi-os sentados como alunos atentos, esperando palavras de sabedoria com as quais preencheriam seus cadernos, enquanto a mim cabia o papel de professor, empossado da autoridade de quem se encontra seis palmos acima de seus ouvintes. Por sorte, tive a coragem de parar e sugerir que procurássemos outro espaço. Os organizadores saíram buscando pela universidade e, finalmente, encontraram uma sala pequena muito estreita e desconfortável, na qual pudemos, no entanto, desenvolver uma relação mais natural e intensa. Dentro desse novo ambiente, senti imediatamente que se estabeleceu uma nova relação entre mim e os estudantes. A partir de então, pude falar livremente e a plateia relaxou. As questões, bem como as respostas, fluíram muito mais suavemente. A grande lição a respeito do espaço, que recebi naquele dia, tornou-se o fundamento das experiências que realizaríamos em Paris, muitos anos depois, em nosso Centro Internacional de Pesquisa Teatral.

Para que algo de qualidade aconteça, é necessário criar um espaço vazio, possibilitando que um novo fenômeno ganhe vida. Pois qualquer coisa relativa ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e estimulante. Contudo, nenhuma experiência nova e estimulante é possível se não houver um ambiente puro, virgem, pronto para recebê-la.

Peter Brook

"Uma plateia pode sentar-se e esperar que a performance comece, que seja interessante, desejar que seja interessante, convencer-se de que deve ser interessante. Ela só será irresistivelmente interessante se suas primeiras palavras, sons e ações liberarem nas profundezas de cada espectador um primeiro murmúrio relacionado aos temas ocultos que gradualmente emergem."

Peter Brook

Peter Brook é o diretor mais consistentemente inovador do teatro ocidental. Foi diretor da Royal Shakespeare Company e, atualmente, preside o Centro Internacional de Pesquisa Teatral, em Paris. Dirigiu mais de sessenta produções, entre as quais, em anos recentes, incluem-se *O Mahabharata*, *O Jardim das cerejeiras* e *A tempestade*, bem como as suas obras mais recentes, *O homem que* e *Oh! Os belos dias*. Além de seus dois livros anteriores, *O espaço vazio* (1968) e *O ponto de mudança* (1987), e sua autobiografia, *Fios do tempo* (1998).

Nestes três ensaios, Peter Brook discute o difícil, mas necessário casamento entre mistério e arte, urgência e tradição, para que se atinja a mais refinada obra teatral. No ensaio final, "Não há segredos", descreve sua própria experiência, oferecendo um raro relato do processo produtivo que está por trás de um de seus trabalhos, *A tempestade*.

"Pode parecer pequeno, mas há muito mais inspiração, provocação e estímulo nessa coletânea de três palestras do que em muitos outros 'grandes' livros. Em *Não há segredos*, somos lembrados de que Peter Brook não é apenas um teórico, mas um diretor atuante, e feliz em compartilhar tanto os seus erros quanto os resultados de suas conquistas."

Theatre Scotland

"A impressão que se tem de Brook a partir desta pequena obra é a de um homem em perpétuo movimento: inquieto, questionador, cientista rigoroso, filósofo, artesão e incansável explorador do caos da criatividade humana ... *Não há segredos* é Brook em sua melhor forma e uma consequência natural de *O espaço vazio*."

Adrian Noble, *Independent on Sunday*

VL
vialettera.com.br

9 788576 361213

© 1993 Peter Brook
1a edição: setembro de 2016

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

B888n

Brook, Peter, 1925-

Não há segredos : reflexões sobre atuação e teatro / Peter Brook; tradução Tomaz Magalhães Seincman. - 1. ed. - São Paulo : Via Lettera, 2016.

96 p. : il. ; 21 cm.

Tradução de: There are no secrets : thoughts on acting and theatre

ISBN 9788576361213

1. Teatro inglês (Literatura). I. Título.

16-35711 CDD: 822
CDU: 821.111-2

25/08/2016 30/08/2016

Equipe de Realização
Capa e diagramação_ Ediara Rios
Tradução_ Tomaz Seincman
Preparação_ Carla Tigres
Revisão_ Isabela Talarico
Editora_ Monica Seincman

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou utilizada sob nenhuma forma ou finalidade, eletrônica ou mecanicamente, incluindo, fotocópias, gravação ou escaneamento, sem a permissão escrita, exceto em caso de reimpressão. Violação dos direitos autorais, conforme artigo 184 do Código Penal Brasileiro.

Via Lettera Editora e Livraria Ltda.
Rua Ministro Gastão Mesquita 793 | CEP 05012-010 | São Paulo - SP
Telefax 11 3862 0760
contato@vialettera.com.br
2016

Peter Brook

NÃO HÁ SEGREDOS

Reflexões sobre Atuação e Teatro

Tradução de Tomaz Seincman

vialettera.com.br

Para Irina e Simon

SUMÁRIO

As artimanhas do tédio
7

O peixe-dourado
65

Não há segredos
79

"As artimanhas do tédio" é uma adaptação de "Le diable c'est l'ennui" ("O diabo é o tédio"), uma transcrição de um *workshop* ocorrido em Paris, nos dias 9 e 10 de março de 1991.

"O peixe-dourado" e "Não há segredos" são adaptações de palestras dadas em Quioto quando da premiação pela Fundação Inamori, em novembro de 1991.

AS ARTIMANHAS DO TÉDIO

Certo dia, em uma universidade inglesa, ao apresentar as palestras que constituíram as bases do meu livro *O espaço vazio*, vi-me em um tablado diante de um grande buraco negro, logo atrás do qual pude distinguir vagamente algumas pessoas sentadas na escuridão. Assim que comecei a falar, senti que tudo o que dizia era totalmente inútil. Fui me deprimindo cada vez mais, pois não conseguia encontrar um meio natural de atingi-los.

Vi-os sentados como alunos atentos, esperando palavras de sabedoria com as quais preencheriam seus cadernos, enquanto a mim cabia o papel de professor, empossado da autoridade de quem se encontra seis palmos acima de seus ouvintes. Por sorte, tive a coragem de parar e sugerir que procurássemos outro espaço. Os organizadores saíram buscando pela universidade e, finalmente, encontraram uma sala pequena muito estreita e desconfortável, na qual pudemos, no entanto, desenvolver uma relação mais natural e intensa. Dentro desse novo ambiente, senti imediatamente que se estabeleceu uma nova relação entre mim e os estudantes. A partir de então, pude falar livremente e a plateia relaxou. As questões, bem como as respostas, fluíram muito mais suavemente. A grande lição a respeito do espaço que recebi naquele dia tornou-se o fundamento das experiências que realizaríamos em Paris, muitos anos depois, em nosso Centro Internacional de Pesquisa Teatral.

Para que algo de qualidade aconteça, é necessário criar um espaço vazio, possibilitando que um novo fenômeno ganhe vida.

Pois qualquer coisa relativa ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e estimulante. Contudo, nenhuma experiência nova e estimulante é possível se não houver um ambiente puro, virgem, pronto para recebê-la.

UM diretor sul-africano, dotado de grande dinamismo, que criou o movimento do Teatro Negro nos subúrbios de seu país, disse-me: "Todos lemos *O espaço vazio*, que nos ajudou muito". Fiquei lisonjeado, mas bastante surpreso, já que tinha escrito a maior parte do livro antes de nossas experiências na África e o livro fazia referências constantes aos teatros de Londres, Paris, Nova York... Que uso poderiam eles ter encontrado naquele texto? Como puderam sentir que o livro também lhes servia? Como isso teria se vinculado à tarefa de trazer o teatro para as condições de vida em Soweto? Ao ser questionado, ele me respondeu: "A primeira frase!".

> *Eu posso tomar um espaço vazio e chamá-lo de palco. Um homem anda por esse espaço vazio, enquanto alguém o observa, e isso é tudo de que preciso para que um ato teatral se realize.*

Eles foram convencidos de que fazer teatro dentro de suas condições seria um desastre inevitável, porque nas periferias da África do Sul não existia uma única "sala de teatro". Tinham a sensação de que não iriam muito longe, se não possuíssem teatros com milhares de assentos, cortinas e bambolinas, luzes e projetores coloridos, como em Londres, Paris e Nova York. Eis, então, que surgiu um livro, cuja primeira frase afirmava que eles tinham tudo de que precisavam para fazer teatro.

No começo dos anos 1970, começamos a fazer experiências fora dos chamados "teatros". Durante os três primeiros anos encenamos centenas de vezes em ruas, cafés, hospitais, nas antigas

ruínas de Persépolis, em vilas africanas, garagens americanas, abrigos, entre bancos de concreto em parques... Aprendemos muito, e a maior experiência para os atores era estar frente a um público que podiam enxergar, em oposição à plateia invisível a que estavam acostumados. Muitos tinham trabalhado em grandes teatros convencionais e foi, para eles, um profundo choque encontrarem-se na África, em contato direto com a plateia, sendo o sol o único refletor de luz, unindo artista e espectador sob o mesmo foco imparcial. Bruce Meyers, um de nossos atores, certa feita disse: "Passei dez anos da minha vida no teatro profissional sem nunca ter visto as pessoas para quem realizava esse trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, eu teria entrado em pânico devido ao sentimento de nudez. A mais importante de minhas defesas estava sendo levada embora. Eu teria pensado: 'Ver seus rostos seria, para mim, um horror'". Subitamente, ele percebeu que, pelo contrário, ver os espectadores conferiu um novo significado ao seu trabalho. Outro aspecto do espaço vazio é ele ser compartilhado: é o mesmo espaço para todos os presentes.

QUANDO escrevi *O espaço vazio*, aqueles que procuravam um "Teatro Popular" acreditavam que tudo o que fosse "para o povo" possuiria automaticamente vitalidade, opondo-se àquilo, sem vitalidade, chamado então de "Teatro de Elite". Ao mesmo tempo, a "elite" se achava participante privilegiada de uma séria aventura intelectual que contrastava fortemente com o pomposo e desvitalizado "Teatro Comercial". Enquanto isso, aqueles que trabalhavam nos "Grandes Textos Clássicos" estavam convencidos de que a "Alta Cultura" injeta nas veias da sociedade uma qualidade que vai além da adrenalina barata de uma comédia vulgar. Minha experiência ao longo dos anos ensinou-me, no entanto, que isso é totalmente falso, e que um bom espaço é aquele em que diversos tipos de energia convergem, fazendo com que todas essas categorias desapareçam.

Felizmente, quando comecei a trabalhar no teatro, eu era totalmente ignorante de todas essas classificações. A grande vantagem que a Inglaterra oferecia era que naquele tempo não havia escola, professor ou exemplos. O teatro alemão era absolutamente ignorado; Stanislavski, virtualmente desconhecido; Brecht, apenas um nome; e Artaud, nem mesmo isso. Não havia teorias, de modo que aqueles que faziam teatro passavam naturalmente de um gênero a outro. Grandes atores podiam ir de Shakespeare à farsa ou à comédia musical. A plateia e os críticos acompanhavam tudo na maior simplicidade, sem sentir que eles — ou seja, o teatro artístico — estavam sendo traídos.

No início dos anos 1950, exibimos *Hamlet* em Moscou com Paul Scofield, que havia interpretado papéis principais por mais de dez anos e era, então, tido na Inglaterra como um dos mais brilhantes e completos atores de sua geração. Isso foi na velha Rússia stalinista, totalmente isolada — de fato, creio que tenhamos sido a primeira companhia inglesa a se apresentar lá. Foi um grande evento e Scofield foi tratado como um *pop star*.

De volta à Inglaterra, Paul e eu continuamos a trabalhar juntos por um tempo, montando uma peça de Eliot e outra de Graham Greene. Um dia após nossa temporada terminar, foi-lhe oferecido o papel de um empresário *cockney* em uma comédia musical, o primeiro dos musicais pré-rock. Paul estava muito animado: "É maravilhoso. Em vez de outro Shakespeare, eu posso dançar e cantar. Chama-se *Expresso Bongo*!". Eu o encorajei a aceitar, ele ficou muito satisfeito e a peça foi um sucesso.

Enquanto o espetáculo estava em cartaz, uma delegação oficial russa, composta por aproximadamente vinte atores, atrizes, diretores e administradores de teatro, apareceu do nada, vinda de Moscou. Por termos sido tão bem recebidos lá, fui dar-lhes as boas-vindas no aeroporto. Antes de qualquer coisa, quiseram saber sobre Scofield: "O que ele está fazendo? Podemos vê-lo?". "Claro!", eu respondi. Providenciamos os ingressos e eles foram ver o espetáculo.

Os russos, especialmente naquele momento, haviam aprendido que sempre se pode sair de uma dificuldade teatral usando uma palavra: *interessante*. Então, assistiram à peça, encontraram-se comigo e Scofield e exclamaram, sem convencer, que haviam achado "muito interessante". Um ano mais tarde, recebemos uma cópia de um livro sobre a viagem, escrito pelo chefe da delegação, um *expert* em Shakespeare da Universidade de Moscou. No livro, encontrei uma foto péssima de Scofield usando seu chapéu de feltro de lado em *Expresso Bongo*, com a seguinte legenda: "Ficamos desapontados com a trágica situação do ator em um país capitalista. Que humilhação para um dos maiores atores da nossa geração ser forçado a atuar em algo chamado *Expresso Bongo* a fim de sustentar mulher e dois filhos!".

Estou contando essa história para compartilhar com vocês uma ideia fundamental: o teatro não tem categorias; ele fala da vida. Esse é o único ponto de partida, e não há nada mais verdadeiramente fundamental. Teatro é vida.

Ao mesmo tempo, não se pode dizer que não exista diferença entre teatro e vida. Em 1968, vimos pessoas que, por motivos muito justos, cansadas de tanto "teatro morto", insistiam que "a vida é um teatro", não havendo necessidade de arte, artifício, estruturas... "O teatro acontece em todo lugar, ele nos cerca", diziam. "Cada um de nós é um ator, podemos fazer qualquer coisa diante de qualquer pessoa: é tudo teatro."

O que há de errado nessa afirmação? Um simples exercício pode ser muito esclarecedor. Peça a um voluntário que ande de um lado a outro de determinado espaço. Qualquer um pode fazer isso. O mais desajeitado idiota consegue; só precisa andar. Ele não faz esforço algum e não merece recompensa. Agora, peça-lhe que tente imaginar que está segurando uma tigela valiosa e que deve andar cuidadosamente para não derramar uma gota sequer de seu conteúdo. Aqui, de novo, qualquer um consegue realizar a situação descrita e movimentar-se de maneira mais ou menos convincente. Neste caso, seu voluntário fez um esforço especial

e talvez mereça agradecimentos e alguns centavos como recompensa pela tentativa. Em seguida, peça-lhe que imagine que, enquanto caminha, a tigela escorrega de seus dedos e se despedaça no chão, derramando seu conteúdo. Agora, ele está em apuros. Ele tenta atuar e o pior tipo de atuação amadora, artificial, tomará conta de seu corpo, fazendo com que a expressão de sua face pareça "teatral" — em outras palavras, lamentavelmente irreal. Para executar essa ação aparentemente simples, fazendo com que ela aparente ser tão natural quanto somente andar, é preciso toda a habilidade de um artista extremamente profissional — uma ideia necessita de carne e osso, além de realidade emocional: ela tem de ir além da imitação para que uma vida inventada seja também uma vida paralela, a qual de modo algum pode ser distinguida da coisa real. Agora é possível compreender por que um ator de verdade merece todo o cachê que recebe diariamente das companhias de cinema para apresentar uma imitação plausível da vida cotidiana.

Uma pessoa vai ao teatro buscando a vida, mas, se não houver diferença entre a vida dentro e fora dele, o teatro não fará sentido. Não há razão para que faça. No entanto, se aceitarmos que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que fora, então poderemos ver que se trata de algo ao mesmo tempo igual e um pouco diferente.

Podemos, agora, acrescentar algumas especificidades. A vida no teatro é mais clara e intensa por ser mais concentrada. O ato de reduzir o espaço e comprimir o tempo cria um concentrado.

Na vida, falamos por meio de um tagarelar confuso e repetitivo; portanto, esse modo muito natural de nos expressar toma um tempo enorme em comparação ao conteúdo efetivo do que queremos dizer. Mas é desta forma que se deve começar — com a comunicação coloquial —, e isso é exatamente como no teatro quando se desenvolve uma cena improvisando-se, com uma fala longa demais.

A compressão consiste em remover tudo o que não é estritamente necessário e intensificar o que está lá, colocando um adjetivo

mais forte no lugar de outro, brando, preservando-se a impressão de espontaneidade. Quando se consegue isso, alcança-se o ponto em que, se na vida duas pessoas levam três horas para dizer algo, no teatro devem levar três minutos. Podemos claramente identificar esse resultado nos estilos limpos de Beckett, Pinter ou Tchékhov.

Com Tchékhov, o texto dá a impressão de ter sido gravado em fita, com frases tiradas do cotidiano. Mas não há uma frase sequer de Tchékhov que não tenha sido esculpida, polida e modificada com grande habilidade e mestria, a fim de que o ator pareça estar realmente falando "como na vida cotidiana". Contudo, se alguém tentar falar e se comportar como na vida real, não conseguirá interpretar Tchékhov. O ator e o diretor precisam seguir o mesmo processo que o autor: estar ciente de que cada palavra, mesmo que pareça, não é inocente. Ela contém em si mesma e no silêncio que a precede e a sucede toda uma complexidade não falada de energias entre as personagens. Se uma pessoa consegue encontrá-la, e, mais ainda, se procura a arte necessária para ocultá-la, conseguirá, então, dizer essas palavras simples, dando-lhes a impressão de vida. Essencialmente, é vida, mas dessa forma mais concentrada, mais comprimida no tempo e no espaço.

Shakespeare vai ainda mais longe. Costumava-se pensar que o verso era uma forma de embelezar por meio da poesia. Então, como reação inevitável, veio a noção de que o verso nada mais é do que uma forma enriquecida do discurso cotidiano. É claro, o verso deve ser feito para soar "natural", mas isso não significa nem coloquial nem ordinário. Para encontrar o caminho, é preciso ver claramente por que o verso existe e qual a função absolutamente necessária que ele tem a cumprir. Na verdade, Shakespeare, como um homem prático, foi forçado a usar o verso para sugerir simultaneamente os mais ocultos movimentos psicológicos, psíquicos e espirituais de suas personagens, sem perder sua realidade terrena. Dificilmente a compressão vai além disso.

Todo o problema reside em tentar entender se, a cada momento, na escrita ou na performance, existe uma fagulha, a pe-

quena chama que incendeia e confere intensidade àquele momento destilado, comprimido. Pois compressão e condensação não bastam. Sempre é possível reduzir uma peça muito longa, com muitas falas, e ainda assim resultar em algo tedioso. A fagulha é o que importa, e ela raramente está lá. Isso mostra a que ponto a forma teatral é assustadoramente frágil e exigente, pois essa pequena faísca de vida precisa estar presente a todo instante.

Esse problema artístico só existe no teatro e no cinema. Um livro pode ter trechos entediantes, no teatro, porém, de repente, a plateia pode ficar perdida se o tempo não for o correto.

Se eu paro de falar agora... ouvimos um silêncio... mas todos prestam atenção... Por um momento, eu os tenho na palma de minha mão. No entanto, no momento seguinte, suas mentes estarão inevitavelmente vagueando.

A não ser que... a não ser o quê? É quase sobre-humano ser capaz de continuamente renovar o interesse, encontrar a originalidade, o frescor e a intensidade que cada novo instante exige. É por isso que, em comparação com outras formas de arte, há tão poucas obras-primas no teatro mundial. Como sempre existe o risco de a fagulha da vida desaparecer, precisamos analisar com precisão as razões de sua frequente ausência. Para isso, é necessário observar o fenômeno com clareza.

Desse modo, é muito importante examinar simultaneamente e sem preferência o teatro clássico e o comercial, o ator que ensaia meses a fio e o que se prepara em poucos dias, comparando o que é possível quando se tem dinheiro em abundância com quando se tem muito pouco — em outras palavras, todas as diferentes condições em que a performance ocorre.

Desejo comparar o que só pode ocorrer em um palco normal, dotado de cenografia e iluminação, com o que pode acontecer em um espaço sem iluminação ou cenário, ao ar livre, de forma a demonstrar que o fenômeno de um teatro vivo não está relacionado às condições externas. É possível que alguém vá a um espetáculo muito banal, com um tema medíocre, que seja um

grande sucesso de público e bilheteria em uma sala de teatro muito convencional, e encontre nele uma fagulha de vida bem superior ao que acontece quando as pessoas, alimentando-se de Brecht e Artaud e trabalhando com bons recursos, apresentam uma peça culturalmente respeitável, mas que deixa a desejar no aspecto da fascinação. Confrontado com esse tipo de performance, alguém pode facilmente passar uma noite assustadora vendo algo em que tudo está presente — exceto a vida. É muito importante avaliar isso fria, clara e impiedosamente, sobretudo se a intenção é evitar ser influenciado pelo esnobismo do critério cultural.

Esse é o motivo pelo qual insisto em salientar os perigos de representar grandes autores como Shakespeare ou grandes obras da ópera. A qualidade cultural dessas peças pode revelar o melhor ou o pior. Quanto maior a obra, maior o assombro, se a execução e a interpretação não estiverem à altura.

Isso foi sempre difícil de ser admitido por aqueles que estão se esforçando, muitas vezes com dificuldade, para encontrar os meios de trazer uma obra de nível cultural sério a um público indiferente. Quase se é forçado a defender a tentativa, e ficamos frequentemente muito desapontados devido ao fato de os espectadores, em todos os países, geralmente recusarem essas obras e preferirem o que consideramos ser de qualidade inferior. Se olharmos com atenção, contudo, perceberemos a fraqueza. A grande obra, a obra-prima, é apresentada sem o principal ingrediente que pode aproximá-la do público: a presença irresistível da vida. O que nos leva de volta ao espaço vazio.

Se o hábito nos leva a acreditar que o teatro deva começar com um palco, cenário, luzes, música, poltronas etc., partimos do princípio errado. Pode ser verdade que, para se fazer um filme, sejam necessários uma câmera, película e os meios de revelá-la; mas, para fazer teatro, só se precisa de uma coisa: o elemento humano. Isso não significa que o resto não seja importante, e sim que não é a principal preocupação.

Certa vez afirmei que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já

temos um começo. Daí a haver desenvolvimento será necessária uma terceira pessoa, a fim de que o encontro tenha lugar. Então, a vida assume o controle e é possível ir muito longe — mas os três elementos são essenciais.

Por exemplo, quando dois atores ensaiam juntos sem plateia, vem a tentação de acreditar que existe apenas a relação entre eles. Eles podem cair na armadilha de se apaixonar pelo prazer de um aperto de mãos, esquecendo-se de que se trata, na verdade, de três mãos. Muito tempo ensaiando pode acabar destruindo a possibilidade única que o terceiro elemento traz. No momento em que sentimos que uma terceira pessoa está observando, as condições do ensaio sempre se transformam.

Em nosso trabalho, comumente utilizamos um tapete como área de ensaio com um propósito bem claro: fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, podendo fazer o que quiser — gastar sua energia, realizar movimentos que não expressem nada em particular, coçar a cabeça, cair no sono... Mas, no momento em que se encontra no tapete, ele é obrigado a ter uma intenção clara, estar completamente desperto, simplesmente porque há um público lhe assistindo.

TENTEI executar a seguinte experiência na frente de uma plateia: pedi a duas pessoas escolhidas ao acaso que viessem e apenas dissessem "olá" uma à outra. Depois, virei-me para o público e perguntei se essa fora a coisa mais notável que já haviam visto. Obviamente não era.

Em seguida, questionei a plateia: "Podemos dizer que esses cinco segundos estavam plenos de pureza, qualidade, que, a cada momento, tiveram tanta elegância e sutileza a ponto de serem inesquecíveis? Vocês do público poderiam jurar que, pelo resto de suas vidas, essa cena permaneceria em suas memórias? Apenas se a resposta for sim e se, ao mesmo tempo, vocês também me disserem: 'me pareceu bem natural', será possível afir-

mar ter-se presenciado um acontecimento teatral". O que teria faltado, então? Esse é o cerne da questão. O que é necessário para levar do banal ao único?

No teatro Nô, um ator levará cinco minutos para atingir o centro do palco. Por que um "não ator" não consegue manter nossa atenção, enquanto um "ator real", fazendo a mesma coisa duas mil vezes mais devagar, pode ser tão cativante? Por que, quando o vemos, ficamos tocados, fascinados? Melhor ainda, por que um grande mestre Nô deve ser ainda mais fascinante em seu caminhar do que outro ator Nô menor, com apenas um quarto de século de prática nas costas? Qual é a diferença?

Estamos falando do mais simples dos movimentos — andar — e, no entanto, existe uma diferença fundamental entre aquele que traz a intensidade da vida e o que é meramente um lugar-comum. Qualquer detalhe de um movimento servirá ao nosso propósito; podemos colocá-lo sob o microscópio da nossa atenção e observar esse processo simples integralmente.

O olho da plateia é o primeiro elemento de auxílio. Se alguém sente esse olhar minucioso como uma verdadeira expectativa, que demanda a cada momento que nada seja gratuito, que nada venha da debilidade, e sim de um constante estado de alerta, percebe-se, então, que o público não tem uma função passiva. Ele não precisa intervir ou se manifestar para participar. Ele é um participante constante devido à sua presença desperta. Essa presença deve ser sentida como um desafio positivo, como um ímã diante do qual ele não pode se permitir fazer "de qualquer jeito". No teatro, "fazer de qualquer jeito" é o grande e sutil inimigo.

A vida cotidiana consiste em fazer coisas de "qualquer jeito". Vamos a três exemplos. Se uma pessoa está fazendo um exame, ou conversando com um intelectual, ela se esforçará em pensamento e discurso para não "fazer de qualquer jeito", mas, sem percebê-lo, o "fazer de qualquer jeito" estará em seu corpo, que será ignorado e desajeitado. Contudo, se estivermos com alguém em apuros, não agiremos "de qualquer jeito" quanto aos nossos

sentimentos; certamente seremos atenciosos e preocupados, mas nossos pensamentos poderão estar à deriva ou confusos, e o mesmo com relação ao nosso corpo. No terceiro caso, quando dirigimos um carro, o corpo todo poderá estar mobilizado, mas a cabeça, deixada de lado, poderá desviar-se para pensamentos que sejam "de qualquer jeito".

Para que as intenções de um ator estejam perfeitamente claras, com a mente alerta, os sentimentos verdadeiros e o corpo equilibrado e sintonizado, os três elementos — pensamento, emoção e corpo — devem estar em perfeita harmonia. Apenas, então, poderá cumprir a exigência de ser mais intenso durante um curto período de tempo do que quando está em casa.

Em nossa experiência anterior (uma pessoa atravessa um espaço e encontra uma segunda enquanto outra observa), existe um potencial que pode ou não ser percebido. Para entender isso sob a forma artística teremos de ver atentamente quais elementos criam esse misterioso movimento da vida e quais o impedem de aparecer. O elemento fundamental é o corpo. Em todas as raças do nosso planeta, os corpos são mais ou menos os mesmos; há poucas diferenças de tamanho e cor, mas essencialmente a cabeça está sempre acima dos ombros; o nariz, os olhos, a boca, o estômago e os pés estão nos mesmos lugares. O instrumento do corpo é o mesmo por todo o mundo, o que varia são os estilos e as influências culturais.

As crianças japonesas têm corpos infinitamente mais desenvolvidos do que as ocidentais. A partir dos dois anos de idade, uma criança aprende a se sentar de maneira perfeitamente equilibrada, e entre os dois e três anos começa a se curvar regularmente, o que é um exercício maravilhoso para o corpo. Nos hotéis em Tóquio, garotas jovens muito atraentes ficam de pé o dia inteiro diante dos elevadores e se curvam toda vez que as portas se abrem ou fecham. Se, um dia, uma dessas meninas fosse escolhida por um diretor para fazer teatro, você pode ter certeza de que ao menos seu corpo já estaria bem desenvolvido.

No Ocidente, as poucas pessoas de oitenta anos que têm corpos desenvolvidos e harmoniosos são os maestros de orquestras. A vida toda, o regente, sem considerá-los um exercício, faz movimentos que começam com a flexão do tórax. Como os japoneses, eles precisam de um diafragma forte para que o resto do corpo possa realizar movimentos particularmente expressivos. Não são os movimentos de um acrobata ou de um ginasta, que se originam na tensão, mas movimentos em que estão ligadas as emoções e precisão de pensamento. Ele necessita de que essa precisão siga cada detalhe da partitura, enquanto seus sentimentos conferem qualidade à música, e seu corpo, permanentemente em movimento, é o instrumento pelo qual ele se comunica com os músicos. Dessa forma, o regente idoso desfruta de um corpo perfeitamente flexível, mesmo que ele não consiga realizar os movimentos de dança de um jovem guerreiro africano ou as saudações dos japoneses.

Um grande maestro inglês da virada do século afirmou que "no continente, os regentes estão mais bem preparados, pois, ao conhecer uma senhora, eles se curvam para beijar-lhe a mão". Ele recomendou a todos os aspirantes a maestro que se curvassem e beijassem a mão de todas as mulheres que encontrassem.

Quando levei minha filha, naquele tempo com três ou quatro anos de idade, a uma aula de dança, fiquei estarrecido com o estado dos corpos das crianças. Eu pude ver crianças da idade dela já rígidas e sem ritmo. Ritmo não é um dom especial. Todos temos ritmo até ele ser bloqueado, e, aos três anos, uma criança deveria se mover naturalmente. Contudo, as crianças de hoje, que passam horas imóveis em frente à televisão, vão às aulas de dança com os corpos já rígidos. O instrumento que é o corpo não é tão bem desenvolvido entre nós durante a infância quanto o é no Oriente. Assim, o ator ocidental precisa entender que necessita compensar tais deficiências.

Isso não quer dizer que o ator deva treinar como um dançarino. Um ator deve ter um corpo que reflita seu tipo, enquanto o

corpo do dançarino pode muito bem ser neutro. Bailarinos — falo agora do balé tradicional, da dança clássica — precisam ser capazes de seguir as indicações do coreógrafo de forma relativamente anônima. Isso é diferente para o ator; é muito importante que ele tenha um físico destacado, que ofereça uma imagem do mundo; deve haver gordos baixinhos, pessoas altas e magras, aqueles que deslizam rapidamente, outros que se arrastam pesadamente. Isso é necessário porque é a vida que estamos mostrando, a vida interior e exterior, ambas inseparáveis. Para existir expressão da vida exterior, é preciso que haja tipos fortemente marcados, uma vez que cada um de nós representa certo tipo de homem ou de mulher. Mas também é importante — e é aqui que está o elo com o ator oriental — que tanto o corpo gordo e desajeitado, quanto o jovem e ligeiro sejam igualmente sensíveis.

Quando nossos atores fazem exercícios acrobáticos, é para desenvolver a sensibilidade e não a habilidade acrobática. Um ator que não pratica nenhuma forma de exercício "atua dos ombros para cima". Embora isso possa ser útil nos filmes, não o capacita para comunicar a totalidade de sua experiência no teatro. É de fato muito fácil ser sensível na linguagem ou no rosto, ou ainda nos dedos, mas o que não é dado pela natureza e precisa ser desenvolvido por meio do trabalho é essa mesma sensibilidade no resto do corpo, nas costas, nas pernas, no traseiro — sensibilidade significa o ator estar o tempo inteiro em contato com todo o seu corpo. Ao iniciar um movimento, ele sabe o lugar exato de cada um de seus membros.

Em *Mahabharata*, fizemos uma cena extremamente perigosa; ela se dava no escuro, com todos carregando tochas incandescentes. As faíscas e as gotas de óleo queimando poderiam facilmente ter incendiado os cachecóis ondulantes das finas fantasias de seda. Estávamos sempre aterrorizados com o risco. Por isso, realizávamos frequentes exercícios com tochas para que cada um de nós soubesse onde as chamas estariam a cada momento. Desde o começo, o ator japonês Yoshi Oida era o mais qualifica-

do em função de seu treinamento rigoroso. Qualquer que fosse o movimento que executasse, ele sabia exatamente onde havia colocado, pela última vez, seus pés, suas mãos, seus olhos, o ângulo de sua cabeça... Ele não fazia nada por acaso. Mas, se você pedir ao ator mediano que pare no meio de um movimento e diga, com a margem de um centímetro, onde está seu pé ou sua mão, ele terá sempre grandes dificuldades para fazê-lo. Na África ou no Oriente, onde os corpos das crianças não foram distorcidos pela vida urbana, e onde uma tradição viva os compele, dia após dia, a sentar-se direito, a curvar-se, ajoelhar-se, andar discretamente, ficar parados, mas, atentos, eles já possuem o que para nós deve ser adquirido por meio de uma série de exercícios. Entretanto, isso é perfeitamente possível, pois a estrutura dos corpos é similar.

Um corpo não treinado é como um instrumento musical desafinado — sua caixa acústica é um emaranhado horrível de ruídos inúteis que impedem que a verdadeira melodia seja ouvida. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, as tensões e hábitos desnecessários desaparecem. Ele agora está pronto para se abrir às infinitas possibilidades do vazio. Mas há um preço a se pagar: frente a esse vazio há, naturalmente, medo. Mesmo quando alguém já teve uma longa experiência atuando, cada vez que se recomeça, quando essa pessoa se encontra no limite do tapete, esse medo — do vazio em si mesmo e do vazio do espaço — reaparece. De imediato, a pessoa tenta preenchê-lo de forma a fugir do medo, de forma a ter algo a dizer ou fazer. É preciso ter muita confiança para sentar-se imóvel ou manter-se calado. Grande parte das nossas manifestações excessivas, desnecessárias, vem do terror de que, se não estamos de algum jeito sinalizando o tempo inteiro que existimos, já não estamos presentes. Isso é um problema sério o suficiente na nossa vida diária, em que pessoas nervosas, excessivamente agitadas, podem nos irritar; mas, no teatro, em que todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a habilidade de se reconhecer que se pode estar ali por inteiro, aparentemente sem fazer nada, é extrema-

mente importante. É relevante que todos os atores reconheçam e identifiquem tais obstáculos, que, nesse caso, são igualmente naturais e legítimos. Se tivéssemos de perguntar a um ator japonês sobre sua interpretação, ele admitiria ter enfrentado e superado essa barreira. Quando ele atua bem, isso não vem de ele ter elaborado uma construção mental prévia, mas de ter criado um vazio interior livre de pânico.

Em uma aldeia em Bengala, assisti a uma poderosa cerimônia chamada Chauu. Nela, os participantes, pessoas da aldeia, encenam batalhas, movendo-se para frente em pequenos pulos. Elas miram adiante enquanto pulam, e há nesse olhar fixo uma força incrível, uma intensidade inacreditável. Perguntei ao seu professor: "O que eles fazem? No que eles se concentram para ter um olhar tão poderoso?", ao que ele respondeu: "É muito simples. Eu lhes peço para não pensarem em nada. Apenas olharem para frente e manterem seus olhos bem abertos". Percebi que essa intensidade nunca seria alcançada se estivessem concentrados em questões como: "O que estou sentindo?", ou se tivessem preenchido o espaço com ideias. Isso é difícil de ser aceito pela mente ocidental, por ela ter transformado as "ideias" e a mente em divindades supremas por tantos séculos. A única resposta está na experiência direta, e no teatro é possível saborear a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio se comparada à confusão indigente de uma cabeça abarrotada de pensamentos.

Quais são os elementos que perturbam o espaço interior? Um deles é a racionalização excessiva. Então, por que se insiste em preparar tudo? É quase sempre para lutar contra o medo de ser surpreendido. No passado, conheci atores convencionais que gostavam de receber todos os detalhes de direção no primeiro dia de ensaio e não serem mais incomodados. Isso era o paraíso para eles, e, se você desejasse modificar algum detalhe duas semanas antes da estreia, ficavam muito frustrados. Como gosto de alterar tudo, às vezes até no próprio dia de uma apresentação, já não pos-

so trabalhar com esse tipo de ator — se é que ele ainda existe. Prefiro trabalhar com atores que apreciem ser flexíveis. No entanto, ainda assim, um deles ocasionalmente dirá: "Não, é muito tarde, não posso mudar mais nada", simplesmente por estar amedrontado. Eles estão convencidos de que, tendo erguido certa estrutura, se ela lhes for tirada, ficarão sem nada, estarão perdidos. Nesses casos, não há sentido lhes dizer: "Não se preocupem", pois esse já é, certamente, o melhor modo de amedrontá-los ainda mais. Você deve, simplesmente, mostrar-lhes que isso não é verdade. Apenas ensaios precisos e repetitivos e experiências com apresentações permitirão demonstrar a um ator que, se ele não buscar a segurança, a criatividade verdadeira preencherá o espaço.

ENTÃO chegamos à questão do ator como artista. Pode-se dizer que um verdadeiro artista está sempre pronto a fazer quaisquer sacrifícios para alcançar um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não se arriscar, por isso ele é convencional. Tudo o que é convencional, tudo o que é medíocre está vinculado ao medo. O ator convencional estampa um selo em seu trabalho, e selar é um ato defensivo. Para proteger-se, ele se "constrói" e se "fecha". Para se abrir, é preciso derrubar as paredes.

A questão vai muito longe. O que se chama de "construção da personagem" é, na verdade, a fabricação de uma imitação plausível. Deve-se, então, encontrar outra perspectiva. A abordagem criativa consiste em produzir uma série de imitações temporárias, sabendo que, mesmo que um dia você sinta ter descoberto a personagem, isso pode não durar. Pode ser o melhor que você seja capaz de fazer em um dia qualquer, mas você tem de lembrar que a forma verdadeira ainda não está lá. Ela só chega no último minuto, ou até depois. É um nascimento. Não é como a construção de um prédio, em que cada ação é o próximo passo lógico da anterior. Ao contrário, o verdadeiro processo de construção envolve, ao mesmo tempo, uma espécie de demolição. Isso significa

aceitar o medo. Todas as demolições criam um espaço perigoso onde há menos muletas e menos suportes.

Ao mesmo tempo, mesmo quando se alcançam momentos de autêntica criatividade no improviso, no ensaio ou até durante a apresentação, sempre existe o perigo de se obscurecer ou destruir a forma emergente.

Vamos usar o exemplo da reação da plateia. Se durante uma improvisação, você sente a presença das pessoas o observando — o que deve ser feito, caso contrário a atuação não tem sentido — e elas riem, existe o risco de ser levado por esse riso em uma direção que não necessariamente ter-se-ia tomado, caso não as tivesse ouvido. Há o desejo de agradar e o riso confirma seu sucesso, então você se concentra em obter cada vez mais e mais risos, até que o elo com a verdade, a realidade e a criatividade se dissolve invisivelmente no divertimento. O essencial é estar ciente desse processo e não cair cegamente na armadilha. Da mesma forma, se você está consciente do que provoca medo, pode observar como arma suas defesas. Todos os elementos que conferem segurança devem ser observados e questionados. Um "ator mecânico" fará sempre a mesma coisa, de modo que suas relações com os companheiros não poderão ser nem sutis nem sensíveis. Quando ele observa ou escuta os outros atores, é apenas fingimento. Ele se esconde em seu escudo "mecânico" porque isso lhe dá segurança.

O mesmo se aplica ao diretor. Ele sofre a grande tentação de preparar sua encenação antes do primeiro dia do ensaio. Isso é muito natural e eu mesmo sempre o faço. Crio centenas de *sketches* do cenário e dos movimentos. No entanto, faço-o meramente como exercício, sabendo que nada disso deverá ser levado a sério no dia seguinte. Isso não me limita, é uma boa preparação — mas, se eu fosse pedir aos atores que usassem os *sketches* que fiz três dias ou três meses antes, eu estaria assassinando tudo o que poderia desabrochar no momento do ensaio. É preciso fazer a preparação a fim de que seja descartada: construir para demolir...

É uma regra fundamental até o último momento: tudo é uma forma de preparação, então devem-se assumir riscos, levando em conta que jamais uma decisão será irrevogável.

UM dos aspectos inerentes e inevitáveis de um espaço vazio é a ausência de cenário. O que não quer dizer algo melhor, pois não estou julgando nada, simplesmente afirmando o óbvio: em um espaço vazio não se pode ter cenário algum. Se há um cenário, o espaço não está vazio, e a mente do espectador já está mobiliada. Uma área nua não conta uma história, então a imaginação, a atenção e a linha de raciocínio de cada espectador estão livres e emancipadas.

Sob tais circunstancias, se duas pessoas se movem através do espaço e uma diz à outra: "Olá! Sr. Livingstone, presumo", essas palavras são o suficiente para evocar imagens da África, palmeiras, e assim por diante. Se, por outro lado, ela tivesse dito: "Olá... Onde fica o metrô?", o espectador visualizaria um conjunto diferente de imagens e a cena se daria em uma rua parisiense. Mas, se a primeira pessoa diz: "Onde está o metrô?" e a segunda responde: "O metrô? Aqui? No meio da África?", várias possibilidades se abrem, e a imagem de Paris que estava se formando em nossa mente começa a dissolver-se. Ou estamos na selva e uma das personagens é maluca ou estamos em uma rua de Paris e a outra personagem está delirando. A ausência de cenário é pré-requisito para o funcionamento da imaginação.

Se tudo o que você faz é colocar duas pessoas, lado a lado, em um espaço vazio, cada detalhe é visível. Para mim, é essa a grande diferença entre o teatro, em sua essência, e o cinema. No cinema, devido à natureza realista da fotografia, uma pessoa está sempre inserida em um contexto, jamais fora dele. Houve tentativas de fazer filmes com ambiência abstrata, sem cenários, com telas de fundo brancas, mas, à exceção de *Joana d'Arc* de Dreyer, isso raramente funcionou. Se considerarmos os milhares de ex-

celentes filmes já realizados, veremos que a força do cinema reside na fotografia, o que envolve a presença de algum lugar. Dessa forma, o cinema não pode ignorar, por um momento sequer, o contexto social em que opera. Ele impõe certo realismo cotidiano no qual o ator habita o mesmo mundo que a câmera. No teatro, pode-se imaginar, por exemplo, um ator trajando roupas cotidianas que indiquem a interpretação da figura do Papa por meio do uso de um gorro de esqui branco. Uma palavra seria o suficiente para evocar o Vaticano. No cinema, isso seria impossível. Seria necessária uma explicação específica dentro da trama, como a de um asilo, em que o paciente de gorro branco estivesse tendo delírios com a igreja, sem o que a imagem não faria sentido. No teatro, a imaginação preenche o espaço, enquanto a tela de cinema representa o todo, exigindo que tudo que está no interior do quadro esteja ligado de modo lógico e coerente.

O vazio do teatro permite à imaginação preencher as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se dá à imaginação, mais contente ela fica, pois se trata de um músculo que gosta de jogar.

Se falamos sobre a "participação do público", o que queremos dizer? Nos anos 1960, sonhávamos com uma plateia "participativa". Inocentemente, pensávamos que participar significava mostrar o próprio corpo, pular no palco, correr por ali e ser parte do grupo de atores. De fato, tudo é possível e esse tipo de "acontecimento" pode ser, por vezes, muito interessante. Mas "participação" é outra coisa. Consiste em tornar-se cúmplice da ação e aceitar que uma garrafa se torne a torre de Piza ou um foguete em direção à Lua. A imaginação vai jogar prazerosamente esse tipo de jogo sob a condição de que o ator não esteja em "lugar nenhum". Se, atrás dele, há um único elemento cenográfico que ilustre a "nave espacial" ou o "escritório de Manhattan", intervém imediatamente uma plausibilidade cinematográfica, e nos aprisionamos nos limites lógicos do set.

Em um espaço vazio, podemos aceitar que uma garrafa seja um foguete, que nos levará a Vênus para conhecer uma pessoa de

verdade. Uma fração de segundo depois, as coisas podem mudar, tanto com relação ao tempo quanto ao espaço. Basta que um ator pergunte: "Há quantos séculos estou aqui?" e já teremos dado um grande salto à frente. O ator pode estar em Vênus, depois em um supermercado, ir e voltar no tempo, voltar a ser o narrador, decolar novamente em um foguete etc. em poucos segundos e com a ajuda de uma quantidade mínima de palavras. Isso é possível, se estamos em um espaço livre. Todas as convenções são imagináveis, mas elas dependem da ausência de formas rígidas.

As experiências que fizemos nessa área começaram na década de 1970 com o que chamamos de *O espetáculo do tapete*. Durante nossas viagens para a África e outras partes do mundo, tudo o que levávamos conosco era um pequeno tapete que definia a área em que trabalharíamos. Foi assim que experimentamos a base técnica do teatro shakespeariano. Vimos que a melhor forma de estudar Shakespeare não era examinar as reconstruções dos teatros elisabetanos, mas simplesmente realizar improvisações sobre um tapete. Percebemos que era possível começar uma cena em pé, terminá-la sentado e levantar uma vez mais para nos descobrir em outro país, em outro tempo, sem perder o ritmo da história. Em Shakespeare, há cenas em que duas pessoas estão caminhando em um espaço fechado e, de repente, se encontram ao ar livre, sem nenhuma interrupção perceptível. Uma parte da cena é interna, a outra, externa, sem qualquer indicação do ponto em que a transição ocorre.

Diversos especialistas em Shakespeare escreveram obras sobre o assunto, frequentemente levantando a questão do uso do "tempo duplo" pelo autor. Como foi que esse grande autor não notou seu erro quando, em certo ponto de seu texto, ele diz que uma ação havia durado três anos; em outro, um ano e meio; e, na realidade, durara apenas dois minutos? Como poderia esse escritor descuidado ter escrito sua primeira frase, indicando que estamos do "lado de dentro" e, na sentença seguinte, dizer algo como: "Olhe esta árvore", implicando estarmos em uma floresta?

É extremamente óbvio que Shakespeare estava escrevendo teatro para um espaço infinito dentro de um tempo indefinido.

Não se fica preso à unidade de lugar e tempo, quando a ênfase recai sobre os relacionamentos humanos. O que sustenta nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra: o contexto social, sempre presente na vida, não é mostrado, mas estabelecido pelas demais personagens. Se a relação entre uma mulher rica e um ladrão é o tema da ação, não é nem o cenário nem os adereços que a criam, mas a história: a ação por si própria. Ele é um ladrão, ela é rica e junto vem um juiz. A relação humana entre a mulher, o ladrão e o juiz cria um contexto. A ação, no sentido vivo da palavra, é criada de maneira dinâmica e completamente livre pela interação entre as personagens. A totalidade da peça, incluindo o texto com todas as suas implicações sociais e políticas, será a expressão direta das tensões subjacentes.

Se a montagem tem viés realista, com uma janela para o ladrão pular, um cofre para arrombar, uma porta para a mulher rica abrir... então o cinema pode fazê-lo melhor! Nas condições que imitam a vida cotidiana, o ritmo terá a flacidez de nossas atividades diárias básicas, e é aqui que o editor de um filme entra, usando suas tesouras para cortar as frações do movimento que não interessam. O cineasta tem uma vantagem que o diretor de teatro só adquire se deixar de lado o realismo e voltar-se para o palco aberto. Assim, o teatro — "sendo teatral" — retorna novamente à vida. Isso nos leva mais uma vez ao ponto inicial: para que haja diferença entre teatro e "não teatro", entre vida diária e vida teatral, é preciso existir uma compressão temporal que seja inseparável da intensificação de energia. É isso que cria um forte vínculo com o espectador. E é por essa razão que, na maioria das formas de teatro popular e rústico, a música desempenha o papel fundamental de elevar o nível de energia.

A música começa com um pulso. A simples presença de um pulso ou uma palpitação já é uma maneira de concentrar a ação e aguçar o interesse. Depois outros instrumentos surgem cumprin-

do funções mais sofisticadas — sempre em relação à ação. Preciso insistir neste ponto. A música no teatro — como as formas populares sempre conheceram e reconheceram pragmaticamente — existe apenas em relação às energias da performance. Ela não tem conexão alguma com as questões estilísticas que pertencem às convenções da música conforme ela evolui, escola após escola, ao longo dos séculos. Isso é algo muito fácil de ser compreendido por um instrumentista em cena, desde que ele esteja interessado em acompanhar e desenvolver as energias dos atores. Entretanto, é muito difícil que um compositor o aceite. Não estou de forma alguma atacando os compositores, apenas explicando como, no decorrer de muitos anos, percebemos que uma forma musical intimamente ligada ao trabalho dos atores vem de instrumentistas que, desde o começo, participaram integralmente das atividades do grupo. Claro, um compositor pode fazer contribuições magníficas, mas apenas se reconhecer que precisa entrar na linguagem unificada da performance, não buscando seduzir o ouvido do espectador com uma linguagem própria independente.

O TEATRO talvez seja uma das artes mais difíceis de se produzir, pois exige que três conexões sejam realizadas simultaneamente e em perfeita harmonia: elos entre o ator e sua vida interior, seus companheiros e a plateia.

Primeiramente, o ator precisa estar em uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de sentido. Os grandes contadores de histórias que vi nas casas de chá do Afeganistão e do Irã rememoram os mitos antigos com muita alegria, mas também com gravidade interior. A cada momento eles se abrem ao público, não para agradá-lo, mas para compartilhar com ele as qualidades de um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores de histórias que narram, nos templos, o *Mahabharata* jamais perdem contato com a grandiosidade do mito que estão em via de reviver. Eles têm um ouvido virado tanto para dentro quanto

para fora. Isso vale para qualquer ator de verdade, o que significa estar em dois mundos ao mesmo tempo.

Isso é muito difícil e complexo, e leva a um segundo desafio. Se o ator interpreta Hamlet ou o Rei Lear, e está ouvindo a resposta ao mito nas áreas mais escondidas de sua psique, é necessário ainda que esteja em contato total com os outros atores. Uma parte da sua vida criativa, no momento em que atua, deve estar voltada para dentro. É possível fazê-lo — cem por cento — sem deixar-se separar, ainda que por um momento, do outro à sua frente? A dificuldade é tão grande que surge aqui uma tentação maior de trapacear. Frequentemente vemos atores, por vezes excepcionais — e acima de tudo cantores de ópera —, conscientes de sua reputação, totalmente envolvidos consigo mesmos, apenas fingindo contracenar com seus companheiros. Essa imersão em si mesmo não pode ser simplesmente resumida como vaidade ou narcisismo. Pelo contrário, ela pode vir de uma profunda preocupação artística, que infelizmente não vai tão longe a ponto de incluir totalmente o outro. Um Lear vai fingir contracenar com sua Cordélia, com uma imitação muito habilidosa de olhar e ouvir, mas, na verdade, só se preocupando em ser um parceiro educado, o que é muito diferente de fazer parte de um duo, criando um mundo em conjunto. Se ele é apenas o ator disciplinado camarada, parcialmente desligado quando não é sua vez, ele não consegue ser fiel à sua principal obrigação: manter um equilíbrio entre seu comportamento exterior e seus impulsos mais íntimos. Quase sempre algo é negligenciado, à exceção de momentos de graça quando não há tensão, não há subdivisões, quando a atuação do conjunto é pura e homogênea.

No período de ensaio, deve-se tomar cuidado para não ir muito longe cedo demais. Atores que se exibem de maneira emocional muito antes da hora frequentemente se tornam incapazes de encontrar relações verdadeiras entre si. Na França, tive de dar ênfase a isso por conta da prontidão de muitos atores em mergulhar nos prazeres de se deixar levar. Mesmo que o texto seja

escrito para ser declamado com força, é comum que tenhamos de ensaiar de modo muito reservado para que não dissipemos nossas energias. Todavia, onde os atores têm o hábito de começar acomodados em volta de uma mesa, protegidos por cachecóis e xícaras de café, torna-se, pelo contrário, vital que liberemos a criatividade de todo o corpo por meio do movimento e do improviso. A fim de estar solto o suficiente para sentir uma relação, é muitas vezes útil aprimorar o texto com outras palavras, outros movimentos. Mas, obviamente, isso é passageiro, no intuito de atingir aquele estado muito difícil e fugaz que consiste em manter contato com seu conteúdo íntimo ao mesmo tempo em que se fala em voz alta. Como deixar essa expressão íntima crescer até preencher um vasto espaço sem traição? Como se aumenta o volume da voz sem que ela distorça a relação? É incrivelmente difícil: é o paradoxo da atuação.

Como se os dois desafios de que falei não fossem suficientemente complicados, devemos agora levar em conta a terceira obrigação. Os dois atores em cena precisam ser concomitantemente personagens e contadores de história. Contadores de história múltiplos, contadores com diversas cabeças, pois, ao mesmo tempo em que contracenam, falam diretamente com os espectadores. Lear e Cordélia não estão apenas interagindo tão verdadeiramente quanto possível como rei e filha, mas como bons atores também devem sentir que a plateia está sendo levada junto.

Então, vemo-nos permanentemente forçados a lutar para descobrir e manter esta relação tripla: conosco mesmos, com o outro em cena e com a plateia. É fácil perguntar "como", mas não há nenhuma receita reconfortante. Um equilíbrio triplo é uma noção que, de imediato, evoca a imagem de equilibrista na corda bamba. Reconhece o perigo, treina para que esteja pronto para enfrentá-lo, mas ele só será encontrado ou perdido a cada vez que pisar no fio.

O GRANDE princípio condutor de meu trabalho, a que dedico sempre a maior atenção, é o tédio. No teatro, o tédio, como o mais tinhoso demônio, pode surgir a qualquer momento. Ao menor deslize, ele salta sobre você; à espera e voraz. Está sempre pronto a deslizar invisivelmente em uma ação, gesto ou frase. Uma vez que se sabe disso, tudo a se fazer é confiar em sua própria capacidade inata de se entediar e utilizá-la como referência, sabendo que é o que se tem em comum com todos os seres terrestres. É extraordinário quando, durante um ensaio ou um exercício, digo a mim mesmo: "Se estou entediado, deve haver uma razão para isso", e, desesperado, tenho que procurá-la. Então, dou-me uma sacudida e lá vem uma nova ideia — que sacode a outra pessoa, que me sacode de novo. O tédio aparece como uma luz vermelha piscando.

É claro que cada pessoa tem um quociente de tédio diferente. O que se deve desenvolver em si mesmo nada tem a ver com inquietação ou falta de concentração. O tédio de que falo é a capacidade de não se sentir mais preso à ação que se desenrola.

Por muitos anos, em nosso centro em Paris, criamos uma tradição que se tornou muito importante para nós. Após dois terços do período de ensaios, apresentamos o trabalho em andamento, assim como está, incompleto, diante de plateias. Normalmente, vamos a uma escola e nos apresentamos para um público desavisado de crianças: na maioria das vezes, elas não conhecem a peça e não receberam explicações. Vamos sem adereços, sem figurino, sem qualquer tipo de fundo ou cenário, improvisando com qualquer objeto que encontrarmos no "espaço aberto" fornecido pela sala de aula.

Não se pode fazer isso no início dos ensaios, pois todos estão muito assustados, fechados e despreparados — o que é bastante natural —, mas, uma vez efetuada uma boa parcela de trabalho, estamos em condições de experimentar o que descobrimos para perceber quando despertamos o interesse de outras pessoas ou simplesmente provocamos o tédio. Uma plateia de crianças é o melhor dos críticos; as crianças não têm preconceitos, ou ficam

imediatamente interessadas ou instantaneamente entediadas, ou embarcam na dos atores ou se tornam impacientes.

Quando se atinge o público-alvo, o grande barômetro são os níveis de silêncio. Se ouvirmos cuidadosamente, podemos aprender tudo sobre uma performance por meio do grau de silêncio que ela cria. Às vezes, certa emoção ressoa pela plateia e a qualidade do silêncio é transformada. Alguns segundos se passam e nos encontramos em um silêncio completamente diferente, e assim por diante, passando de um momento extremamente intenso a outro menos intenso em que o silêncio inevitavelmente enfraquece. Uma tosse, um remexer, e, conforme se alastra, o tédio se expressará por meio de pequenos ruídos, de uma pessoa se ajeitando de modo que as molas de seu assento ranjam e as dobradiças gemam, ou, pior de tudo, o barulho das mãos abrindo o programa.

Sendo assim, nunca se deve fingir que aquilo que se faz é automaticamente interessante, e nunca deve dizer a si mesmo que o público é ruim. É verdade que, de vez em quando, surgem plateias ruins, mas é absolutamente necessário recusar-se a dizê-lo, pelo simples motivo de não se poder esperar que ela seja boa. Existem apenas plateias fáceis e menos fáceis, e nosso trabalho é torná-las, todas, boas. Uma plateia fácil é um presente dos céus, mas uma difícil não é um inimigo. Pelo contrário, o público é resistente por natureza, e devem-se sempre buscar os meios de despertá-lo e transformar seu grau de interesse. Essa é a base saudável do teatro comercial, mas o verdadeiro desafio surge quando o objetivo não é o sucesso, e sim o despertar dos significados íntimos sem tentar agradar a qualquer custo.

No palco italiano, onde os ensaios ocorrem sem nenhum contato com a plateia, no dia em que a cortina sobe pela primeira vez não há razão para que exista um contrato preestabelecido entre a plateia e aqueles que no palco apresentam a história. O espetáculo normalmente começa com certo ritmo, cujo andamento o público não acompanha. Quando uma peça fracassa em sua

noite de estreia, pode-se ver que os atores estão no seu ritmo, que cada membro da plateia tem seu próprio ritmo e que todos esses movimentos díspares não chegaram a se harmonizar.

No teatro rústico, por outro lado, desde o primeiro golpe de tambor, os músicos, os atores e o público compartilham o mesmo mundo. Estão em uníssono. O primeiro movimento, o primeiro gesto cria o elo e, desse ponto em diante, todo o desenvolvimento da história se realiza por meio de um ritmo comum. Vivemos isso frequentemente, não apenas em nossas experiências na África, mas também nos apresentando em salas comunitárias, ginásios e outros espaços. Isso possibilita uma impressão clara da relação que deve surgir e do que a estrutura rítmica do espetáculo depende. Uma vez que se conhece tal princípio, pode-se compreender melhor por que, em uma peça de arena ou em qualquer outro espaço diferente do palco italiano, no qual a plateia circunda os atores, há frequentemente uma naturalidade e uma vitalidade bem diferentes daquela que o palco frontal, emoldurado, pode oferecer.

AS RAZÕES pelas quais uma peça é montada são geralmente obscuras. Como justificativa dizem: "Esta peça foi escolhida porque nosso gosto, nossas crenças, nossos valores culturais demandam". Mas por que razão? Se não nos fazemos essa pergunta em particular, podem surgir milhares de razões subsidiárias: o diretor quer mostrar sua concepção da peça, há uma experiência estilística a se demonstrar, uma teoria política para ilustrar... Milhares de explicações imagináveis, mas secundárias quando comparadas à questão subjacente: pode o tema ter sucesso tocando em uma preocupação ou necessidade essencial da plateia?

O teatro político, quando não apresentado aos já convertidos, geralmente tropeça nesse obstáculo, mas nada ilustra isso tão claramente quanto um espetáculo tradicional tirado do contexto.

Quando fui ao Irã pela primeira vez, em 1970, vi uma forma de teatro muito poderosa conhecida como Ta'azieh. Nosso pe-

queno grupo de amigos tinha feito uma longa jornada pelo Irã, voando até Mashhad e, depois, de táxi, cruzando as profundezas dos campos ondulados, fora da estrada principal e por uma trilha enlameada, para conseguir um encontro improvável com uma performance teatral. Então, de repente, estávamos do lado de fora de um muro marrom que circunscrevia a aldeia onde, próximos a uma árvore, quase duzentos moradores fizeram um círculo. De pé e sentados sob o sol escaldante, formaram uma roda humana tão completa que nós, cinco estranhos, ficamos completamente absorvidos por sua unidade. Havia homens e mulheres em trajes tradicionais, jovens vestindo jeans, apoiando-se em suas bicicletas, e crianças por toda a parte.

Os aldeões sabiam o que esperar, pois conheciam nos mínimos detalhes o que aconteceria, e nós, nada sabendo, formávamos um tipo de plateia perfeita. Tudo o que nos informaram foi que o Ta'azieh é a forma islâmica do teatro dos mistérios, que há muitos espetáculos assim, falando sobre o martírio dos primeiros doze imãs que seguiram o profeta. Apesar de banido pelo xá por muitos anos, continuaram a ser representados na clandestinidade em cerca de trezentas ou quatrocentas aldeias. Aquele a que estávamos assistindo era chamado *Hossein*, mas não sabíamos nada sobre ele: não apenas a ideia de um drama islâmico não sugeria nada, como chegava a despertar o lado duvidoso de nossa mente, lembrando-nos de que os países árabes não têm tradição teatral, pois o Corão proíbe a representação da forma humana. Sabíamos que mesmo as paredes das mesquitas eram decoradas com mosaicos e caligrafias em lugar das enormes cabeças e olhos perscrutadores encontrados no cristianismo.

O músico sentado sob a árvore atacou insistentemente um ritmo em seu tambor e um morador da aldeia adentrou o círculo. Ele estava vestindo suas botas de borracha e exalava valentia. Em volta de seus ombros, ele portava um tecido verde reluzente, a cor sagrada, a cor da terra fértil, que mostrava, assim nos haviam dito, que ele era um homem sagrado. Ele começou a cantar incessan-

temente, com palavras que não podíamos acompanhar, mas cujo significado tornou-se imediatamente claro pelo som que veio do âmago do cantor. Sua emoção de forma alguma era própria. Era como se ouvíssemos a voz de seu pai, e do pai de seu pai, e assim por diante. Ele permaneceu lá, suas pernas afastadas, poderoso, totalmente convicto de sua função, encarnando aquela figura que, para o nosso teatro, é sempre a mais ambígua de todas — o herói. Por muito tempo, duvidei de que os heróis pudessem ser retratados: em nossos termos, os heróis, assim como todas as boas personagens, tornam-se facilmente pálidos e sentimentais, mecânicos ou ridículos, e apenas quando vamos em direção à vilania é que algo interessante pode começar a aparecer. Enquanto pensava nisso, outra personagem, dessa vez com um tecido vermelho sobre si, entrou no círculo. A tensão foi imediata: o vilão havia chegado. Ele não cantou, não tinha direito à melodia, apenas declamou em um tom forte e áspero, e então o drama se apresentou.

A história tornou-se clara: o imã estava a salvo momentaneamente, mas tinha de viajar para mais longe. Entretanto, para fazê-lo, teria de atravessar as terras de seus inimigos, que já estavam preparando uma emboscada. Assim que eles berraram e bradaram suas más intenções, o medo e consternação pairaram sobre a plateia.

Certamente, todos sabiam que ele conseguiria completar sua jornada e que seria morto, mas no início parecia que hoje, de alguma maneira, ele poderia evitar seu destino. Seus amigos tentaram convencê-lo a não ir. Dois garotos pequenos, cantando um uníssono, seus filhos, entraram no círculo e imploraram apaixonadamente para que ele não fosse. O mártir conhecia o destino que o aguardava. Olhou para seus filhos, cantou algumas palavras comoventes de adeus, apertou-os contra seu peito e partiu, suas grandes botas de fazendeiro levando-o com firmeza pelo caminho. Os garotos, de lábios trêmulos, viram-no partir. De repente, isso foi demais para eles e então correram em seu encalço, jogando-se no chão a seus pés. Novamente repetiram a súplica com a

mesma frase musical aguda. E, mais uma vez, com sua melodia de despedida, os abraçou, novamente os deixou, novamente eles hesitaram, logo correram outra vez, de forma ainda mais intensa, para se atirarem de novo a seus pés, com a mesma melodia se repetindo... Por muitas vezes, para dentro e para fora do círculo, a cena se repetiu de forma idêntica. Na sexta vez, percebi um pequeno murmúrio à minha volta, e, tirando os olhos momentaneamente da ação, vi lábios tremendo, mãos e lenços colados à boca, faces desfiguradas pelos paroxismos do sofrimento; então, os homens e as mulheres mais idosos, seguidos pelas crianças e pelos jovens com as bicicletas, começaram a soluçar copiosamente.

Apenas nosso pequeno grupo de forasteiros permaneceu com os olhos secos, mas felizmente éramos tão poucos que nossa falta de preocupação em nada prejudicava. A carga de energia era tão poderosa que não podíamos quebrar o circuito, encontrando-nos, assim, em uma posição privilegiada como observadores próximos ao cerne de um evento de uma cultura alheia, sem interferir nela com qualquer distorção ou distúrbio. O círculo operava de acordo com determinadas leis fundamentais e um verdadeiro fenômeno se dava: o da "representação teatral". Um acontecimento de um passado remoto estava em via de ser "representado", de se tornar presente; o passado estava acontecendo aqui e agora, a decisão do herói seria tomada agora, sua angústia era presente, assim como as lágrimas da plateia. O passado não estava sendo descrito ou ilustrado; o tempo havia sido abolido. A aldeia participava diretamente e de forma total, aqui e agora, na morte real de uma figura real que falecera mil anos antes. A história havia sido lida para eles diversas vezes e descrita com palavras, mas apenas a forma teatral poderia ter alcançado a façanha de torná-los parte de uma experiência única.

Isso é possível quando não há a pretensão de fingir que qualquer elemento pode ser mais do que de fato é. Consequentemente, não há perfeccionismo vão. Por um lado, o perfeccionismo pode ser considerado homenagem e devoção na tentativa do ho-

mem de venerar um ideal relacionado a levar sua arte e talento ao limite. Por outro, pode ser entendido como a queda de Ícaro, que tentou voar além do possível e alcançar os deuses. No Ta'azieh não há o intento, teatralmente falando, de fazer qualquer coisa bem demais: a representação não demanda caracterizações que sejam muito completas, detalhadas ou realistas. Se não há a intenção de embelezar, há, em seu lugar, outro critério: a necessidade de encontrar o verdadeiro eco interior. Certamente, isso não pode ser uma atitude intelectual ou conscientemente preparada, mas no som das vozes ecoava o inequívoco toque da grande tradição. O segredo era claro. Por detrás dessa manifestação, havia um estilo de vida, uma existência que tinha na religião sua raiz, onipresente e penetrante. O que na religião é normalmente uma abstração, um dogma ou uma crença, tornou-se aqui a realidade da fé dos aldeões. O eco interior não vem da fé: a fé aparece no âmbito do eco interior.

Um ano depois, quando o xá tentava passar ao mundo uma boa imagem liberal de seu país, decidiu-se apresentar o Ta'azieh para o mundo no próximo Festival Internacional de Artes de Shiraz. Naturalmente, essa primeira apresentação internacional teria de ser a melhor de todas. Foram enviados olheiros a todos os cantos do país para encontrarem os melhores elementos. Finalmente, atores e músicos de aldeias muito afastadas foram reunidos e trazidos para Teerã, vestidos e paramentados pelos figurinistas, lapidados por um diretor profissional de teatro, ensaiados por um maestro e, em seguida, embarcados em um ônibus para se apresentarem em Shiraz. Aqui, na presença da rainha e de quinhentos convidados internacionais do festival vestidos em trajes de gala totalmente indiferentes ao conteúdo sagrado, os aldeões foram postos, pela primeira vez em suas vidas, em um palco frontal, com refletores ardendo sobre eles de modo que mal percebiam as figuras da alta sociedade, e deles era esperado que desempenhassem seus papéis. As botas de borracha calçadas pelo comerciante da aldeia, que lhe caíram tão bem, foram substituídas por botas

de couro; a iluminação foi feita por um técnico; os adereços improvisados foram substituídos por outros mais apropriados; mas ninguém parou para perguntar o que se esperava deles. Por quê? Para quem? Essas questões jamais foram colocadas, pois ninguém estava interessado nas respostas. Então, os grandes trompetes soaram, os tambores tocaram, e isso não significou absolutamente nada.

Os espectadores, que haviam vindo assistir a uma bela peça folclórica, deleitaram-se. Eles não notaram que tinham sido enganados e que aquilo que haviam visto não era Ta'azieh — era algo bem medíocre, um tanto entediante, desprovido de qualquer real interesse e que nada lhes acrescentou. Eles não o perceberam, pois isso lhes foi apresentado como "cultura", e no final os funcionários sorriram e todos os seguiram alegremente até o bufê.

Apesar de patente o "aburguesamento" do espetáculo, o aspecto mais lúgubre e inaceitável foi a plateia "morta". Toda a tragédia das atividades culturais oficiais foi sintetizada naquela noite. Não é só um problema persa, acontece o mesmo em qualquer lugar onde corpos bem-intencionados tentam caridosamente, olhando de cima para baixo, preservar uma cultura local e então compartilhá-la com o resto do mundo. Ela dramatiza, mais do que qualquer coisa, o elemento mais vital e menos considerado do processo teatral: o público. Pois o significado de Ta'azieh começa não com a plateia durante a performance, mas com o estilo de vida experimentado por ela. Esse estilo de vida é permeado por uma religião que ensina que Alá é tudo e está em tudo. Essa é a base de existência cotidiana deles; esse senso religioso impregna tudo. Portanto, as preces diurnas ou a peça anual são apenas diferentes aspectos de uma mesma coisa. Dessa unidade essencial, pode surgir um evento teatral totalmente coerente e necessário. Mas a plateia é o fator que torna o evento vivo. Como vimos, ele poderia absorver estrangeiros desde que fossem uma pequena proporção da massa da plateia. No momento em que a natureza e a motivação da plateia alteraram-se, a peça perdeu seu significado.

O mesmo fenômeno ocorreu em Londres durante o Festival da Índia, com o Chauu de Bengala de que já falei anteriormente. Na Índia, ele é apresentado à noite com música, ruídos, apitos extraordinários e crianças da aldeia segurando tochas a fim de iluminar a performance. Durante toda a noite, a vila fica num incrível estado de excitação, as pessoas dão pulos, há uma grande sequência acrobática em que saltam sobre crianças gritando, e assim por diante. Dessa vez, entretanto, o Chauu estava sendo apresentado no Teatro Riverside, um bom espaço, mas na hora do chá, ante uma plateia de cerca de cinquenta homens e mulheres mais velhos, assinantes de jornais anglo-indianos, interessados no Oriente. Assistiram educadamente à performance que havia acabado de chegar a Londres via Calcutá. Embora dessa vez não tivesse havido qualquer preparação ou direção e os atores estivessem fazendo exatamente o mesmo que faziam em sua aldeia, o espírito não estava mais presente, sendo somente um espetáculo, sem nada a mostrar.

ISSO me remete a uma opção sempre à disposição. Se alguém deseja tocar profundamente o espectador, e com sua ajuda abrir um mundo que esteja conectado ao seu, ao mesmo tempo, tornando-o mais rico, amplo e misterioso do que aquele que vemos cotidianamente, existem dois métodos.

O primeiro consiste na busca da beleza. Uma grande parte do teatro oriental baseia-se nesse princípio. Para a imaginação ser surpreendida, deve-se procurar em cada elemento a maior beleza. Tomemos como exemplo o Kabuki no Japão, ou o Kathakali na Índia: a atenção dada à maquiagem e a perfeição do mínimo detalhe vão além de qualquer estética pura. É como se, através da pureza das minúcias, houvesse a tentativa de ir em direção ao sagrado. Tudo no cenário, a música e os figurinos, é feito para refletir outro nível da existência. O menor gesto é estudado para estar livre do banal e do vulgar.

O segundo método, diametralmente oposto, parte da noção de que o ator tem um extraordinário potencial para criar cone-

xões entre sua própria imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa se tornar mágico. Uma grande atriz pode nos fazer acreditar que uma horrorosa garrafa de água de plástico em seus braços é, de certo modo, uma linda criança. Necessita-se de um ator com grande competência para realizar essa alquimia, em que uma parte do cérebro vê uma garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, com prazer, vê o bebê, o pai segurando a criança e a natureza sagrada de seu relacionamento. Esta alquimia é possível se o objeto é neutro e ordinário a ponto de refletir a imagem que o ator lhe confere. Ele poderia ser chamado de "objeto vazio".

O que nosso grupo do Centro Internacional procurou por anos foram os caminhos para entender quais dessas condições correspondem melhor ao que cada assunto demanda. Quando apresentamos a anárquica e satírica farsa *Ubu Rei* de Alfred Jarry, seu formato, mesmo em nosso teatro em Paris, resultou de uma energia selvagem e improvisações livres. Decidimos fazer uma turnê pela França no menos "mágico" dos espaços, então nos vimos numa série de salas de aula, ginásios, complexos esportivos, cada um mais feio e menos acolhedor do que o outro. Para os atores, a tarefa instigante era transformar momentaneamente esses lugares pouco convidativos e fazê-los reluzir com vida, sendo que a chave para realizar este trabalho era a "aspereza" — capturar o bruto com ambas as mãos. Isso serviu a um projeto específico, mas não pode ser aplicado a todas as peças nem a todas as condições. Entretanto, quando uma transformação ocorre, a impureza se torna a maior glória do teatro, diante da qual uma busca devota pela pureza parece lamentavelmente ingênua.

As questões verdadeiras são frequentemente encontradas no paradoxo e são impossíveis de resolver. Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e o que se torna puro por meio de sua relação com o impuro. Pode-se, portanto, ver em que medida um teatro idealista não pode existir assim que tenta estar fora da textura bruta deste mundo. O puro só pode ser

expresso no teatro por meio de algo que em sua natureza é essencialmente impuro. Devemos nos lembrar de que o teatro é feito e executado por pessoas por meio de seus únicos instrumentos disponíveis: os seres humanos. Logo, a forma é em sua própria natureza uma mistura na qual elementos puros e impuros podem se encontrar. É um casamento misterioso que está no centro da experiência legítima, na qual o homem privado e o homem mítico podem ser apreendidos juntos ao mesmo instante.

EM *O espaço vazio*, escrevi que uma forma, uma vez criada, já é moribunda. O que isso significa é difícil expressar, então tentarei dar exemplos concretos. Quando, em 1968, conheci nosso ator japonês Yoshi Oida, ele me disse: "Fui educado no Japão no teatro Nô, tive um mestre Nô. Trabalhei no Bunraku e no Nô, mas sinto que essa forma magnífica não está verdadeiramente em contato com a vida de hoje. Se eu ficar no Japão, não serei capaz de encontrar uma solução para esse problema. Tenho um grande respeito pelo que aprendi, mas, ao mesmo tempo, tenho de buscar outra coisa. Vim à Europa com a esperança de encontrar meios de romper com essa forma, que embora esplêndida não nos diz o suficiente hoje. Deve haver outra forma".

Sua conclusão cravou-se tão profundamente que transformou sua vida: uma forma magnífica não é necessariamente o veículo apropriado para evocar uma experiência vívida uma vez que o contexto histórico se altera.

O segundo exemplo provém de uma experiência que tive durante *A conferência dos pássaros*. Sempre odiei as máscaras, que, para mim, estão inerentemente mortas. Entretanto, para esta peça pareceu interessante reabrir a questão, e encontramos um conjunto de máscaras balinesas que são muito semelhantes às feições humanas e, no entanto, milagrosamente libertas das associações mórbidas de uma máscara mortuária. Convidamos um ator balinês, Tapa Sudana, para trabalhar conosco. No primei-

ro dia, ele mostrou a todos como se atua com a máscara, como cada personagem tem uma série de movimentos precisos ditados pela máscara e que agora estão fixados pela tradição. Os atores observaram com interesse e respeito, mas logo perceberam que nenhum deles seria capaz de fazer aquilo que Tapa demonstrava. Ele usou a máscara dentro da tradição balinesa, com mil anos de ritual atrás de si. Teria sido ridículo tentarmos ser o que não somos. Finalmente, perguntamos a ele o que era possível fazer.

"Para os balineses, o que realmente importa é o momento em que se veste a máscara", disse. Essa já não era uma sugestão estilística, e sim essencial. "Pegamos a máscara, e por um longo tempo a encaramos, até que sintamos a face de maneira tão profunda que possamos começar a respirar com ela. É só neste momento que a vestimos". Desse momento em diante, cada um de nós tentou achar sua própria relação com a máscara, observando-a e sentindo sua natureza, e foi uma experiência surpreendente notar que, além dos gestos codificados da tradição balinesa, havia uma infinidade de maneiras e movimentos que correspondiam à vida da máscara. Isso estava, repentinamente, ao alcance de todos nós, pois não viera através de códigos congelados pela tradição. Em outras palavras, havíamos rompido uma forma, fazendo surgir uma nova, espontânea e naturalmente como uma fênix saída das cinzas.

O terceiro exemplo que posso dar é a primeira de todas as apresentações que vi de dança Kathakali, realizada em uma escola de teatro na Califórnia. A demonstração se dividiu em duas partes. Na primeira, o dançarino estava maquiado e fantasiado, e ele realizou uma dança Kathakali tradicional sob as condições de uma performance real, com música gravada e tudo mais. Foi muito bonito e exótico. Quando retornamos após o intervalo, o ator havia removido sua maquiagem. Usava calças jeans e uma camiseta, e começou a dar explicações. Para dar vida às suas explicações, ele demonstraria representando a personagem, mas sem ser forçado a fazer a gesticulação exata e tradicional. De repente, essa

forma mais simples, mais humana, tornou-se infinitamente mais eloquente que a tradicional.

Generalizando, podemos concluir que "tradição", no sentido que lhe atribuímos, significa "congelado". É uma forma congelada, mais ou menos obsoleta, reproduzida por automatismo. Existem algumas exceções, como quando a qualidade da forma antiga é tão extraordinária que a vida nela permanece até hoje, assim como algumas pessoas muito velhas permanecem incrivelmente vivas e comoventes. Entretanto, toda forma pode morrer. Não há forma, começando por nós mesmos, que não seja objeto da lei fundamental do universo: o desaparecimento. Toda religião, todo entendimento, toda tradição, toda sabedoria aceita nascimento e morte.

Nascer é colocar-se na forma, seja em relação ao ser humano, uma sentença, uma palavra ou um gesto. É isso o que os indianos chamam de *sphota*. Este antigo conceito indiano é magnífico porque seu atual significado já está lá no som da palavra. Entre o não manifesto e o manifesto, há um fluxo de energias disformes, e, em certos momentos, há espécies de explosões que correspondem a esse termo: "*Sphota*"! Essa forma pode ser chamada de "encarnação". Alguns insetos duram apenas um dia, alguns animais muitos anos, humanos duram mais, e os elefantes ainda mais. Todos estes ciclos existem e o mesmo ocorre com uma ideia ou memória.

Existe em todos nós uma memória que é uma forma. Algumas formas de memória, como: "Onde parei meu carro?", dificilmente duram um dia. Você assiste a uma peça ou a um filme tolo e, no dia seguinte, nem sequer consegue se lembrar do assunto tratado. Ao mesmo tempo, há outras formas que duram muito mais.

Quando se apresenta uma peça, é inevitável que, no princípio, ela não tenha forma, seja só palavras no papel ou ideias. O acontecimento é o que molda a forma. O que se chama de obra é a busca pela forma correta. Se a obra for um sucesso, o resultado pode finalmente durar alguns anos, mas não mais. Quando fizemos nossa própria versão de *Carmen*, demos-lhe uma forma completamente nova que durou quatro ou cinco anos antes de

sentirmos que chegara ao seu limite. A forma já não tinha mais a mesma energia: seu tempo simplesmente havia se esgotado.

Essa é a razão pela qual não se deve confundir forma virtual com a realizada. Esta é o que se chama de espetáculo. Ela toma sua forma exterior a partir de todos os elementos presentes em seu nascimento. A mesma peça apresentada em Paris, Bucareste ou Bagdá terá, obviamente, formas muito diferentes umas das outras. O ambiente local, social e político, o pensamento e a cultura dominantes, todos terão sua influência no que faz uma ponte entre um tema e a plateia, aquilo que afeta as pessoas.

Às vezes, perguntavam-me qual a relação entre *A tempestade* que fiz trinta anos atrás em Stratford e a que apresentei recentemente no Bouffes du Nord. Essa questão é absolutamente ridícula! Como seria possível haver a mínima semelhança na forma entre uma peça apresentada em outro período, outro país, com atores que eram todos da mesma etnia, e a versão atual, criada em Paris com uma companhia internacional, dois japoneses, um iraniano, africanos, que trazem entendimentos tão diferentes para o texto e que vivenciam experiências tão variadas?

A forma não precisa ser algo inventado somente pelo diretor; ela é a *sphota* de uma determinada mistura. Essa *sphota* é como uma planta em crescimento que se abre, dura seu tempo, murcha, depois devolve seu lugar a outra planta. Eu insisto firmemente nisso porque existe um grande mal-entendido que frequentemente bloqueia o trabalho no teatro, e que consiste em acreditar que aquilo que o autor ou o compositor da peça ou da ópera uma vez escreveu no papel é uma forma sagrada. Esquecemo-nos de que o autor, ao escrever um diálogo, está expressando movimentos ocultos profundamente enraizados na natureza humana, e que, ao escrever instruções para o palco, está propondo técnicas de produção baseadas nos teatros de seus dias. É importante ler nas entrelinhas. Quando Chekov descreve um interior ou um exterior muito detalhadamente, o que ele está realmente dizendo é: "Quero que isso pareça real". Após sua morte, uma nova forma de

teatro — o teatro de arena — passou a existir, algo que Chekov jamais conhecera. Desde então, muitas produções demonstraram que os relacionamentos tridimensionais, cinemáticos dos atores com os menores apetrechos e mobília em um palco vazio parecem infinitamente mais reais, em um sentido chekoviano, do que os amontoados cenários frontais do teatro italiano.

Estamos tocando aqui, também, em um grande mal-entendido sobre Shakespeare. Muitos anos atrás, era comum se dizer que se deve "apresentar a peça como Shakespeare a escreveu". Hoje, o absurdo disso é mais ou menos reconhecido: ninguém sabe que forma cênica ele tinha em mente. Tudo o que se sabe é que ele escreveu uma cadeia de palavras que contém a possibilidade de dar origem a formas constantemente renovadas. Não há limites para as formas potenciais presentes em um grande texto. Um texto medíocre pode apenas dar luz a poucas formas, enquanto um grande texto, uma grande obra musical, uma grande partitura de ópera são verdadeiros núcleos de energia. Como a eletricidade, como qualquer fonte de energia, em si mesma, ela não possui uma forma, mas tem direção, força.

Em qualquer texto existe uma estrutura, mas nenhum poeta de verdade pensa nesta estrutura *a priori*. Apesar de ele haver incorporado uma série de regras, há um impulso muito intenso que o pressiona a dar vida a certos significados. No intento de tornar esses elementos vivos, ele recorre às regras, e é nesse ponto que isso se integra a uma estrutura de palavras. Uma vez impressa, a forma se torna um livro. Se estamos nos referindo a um poeta ou a um romancista, isso já é suficiente. Para o teatro, porém, é apenas a metade do caminho. O que está escrito e impresso ainda não tem forma dramática. Se dissermos a nós mesmos: "Estas palavras devem ser pronunciadas de determinada maneira, têm um certo tom ou ritmo"... Então, infeliz ou talvez felizmente, estaremos sempre equivocados. Isso nos leva ao que a tradição tem de mais terrível, no pior sentido do termo. Uma quantidade infinita de formas inesperadas pode aparecer dos mesmos elementos, e a

tendência humana de recusar o inesperado sempre leva à redução do universo potencial.

Estamos agora no cerne do problema. Nada existe na vida sem forma: somos forçados, a cada instante, especialmente quando falamos, a procurar pela forma. Mas deve-se perceber que essa forma pode ser o pior obstáculo à vida, que não possui forma. Não se pode escapar dessa dificuldade, e a batalha é permanente: a forma é necessária, ainda que não seja tudo.

Em face desta dificuldade, não há sentido em adotar uma atitude purista e esperar que a forma perfeita caia dos céus, pois, nesse caso, nada seria feito. Seria uma atitude estúpida. O que nos reconduz à questão da pureza e da impureza. A forma pura não cai do céu. A ação de modelar algo sob determinada forma é sempre um compromisso que se deve aceitar ao mesmo tempo em que se diz: "É temporário, terá de ser renovado". Estamos tocando aqui em uma questão de dinâmica que jamais terá fim.

Quando começamos a trabalhar em *Carmen*, a única coisa em que concordamos era de que a forma concebida por Bizet não era necessariamente o que ele faria hoje. Tivemos a impressão de que Bizet seria um roteirista de Hollywood contratado, nos dias de hoje, por um grande estúdio para fazer um filme épico sobre uma linda história. O roteirista, que conhece as regras do jogo, aceita que é forçado a levar em conta os critérios do cinema comercial — argumento repetido todos os dias por seu produtor. Tivemos a sensação de que Bizet havia sido profundamente tocado pela leitura do conto de Mérimée, uma novela extremamente enxuta com um estilo rigorosamente não ornamental, sem complicações, sem artifícios, no polo oposto aos floreios de um autor barroco. Ela é muito simples e curta e, apesar de ter baseado seu trabalho nesta novela, Bizet foi forçado a escrever uma ópera para sua época, para um teatro em particular, a Ópera Cômica, onde havia, como em Hollywood hoje, certas convenções específicas que deveriam ser observadas: cenários coloridos, coros, danças e cortejos. Concordamos que *Carmen* é, frequentemente, uma

performance muito entediante e tentamos descobrir a natureza e as causas disso. Chegamos à conclusão, por exemplo, de que um palco subitamente invadido por oitenta pessoas que cantam e logo saem sem motivos era profundamente enfadonho. Logo nos questionamos se um coral era realmente necessário para contar a história de Mérimée.

Depois, sacrilegamente, reconhecemos que a música não mantinha sempre a mesma qualidade. O excepcional era que ela expressava as relações entre os protagonistas, e nos impressionamos com o fato de ser nessas linhas musicais que Bizet vertera seus mais profundos sentimentos e seu mais aguçado senso de honestidade emocional. Dessa forma, tomamos a decisão de ver se poderíamos extrair das quatro horas da partitura completa o que deliberadamente denominamos de *A tragédia de Carmen*, referindo-nos à concentrada inter-relação de um pequeno número de protagonistas na tragédia grega. Em outras palavras, cortamos toda a ornamentação a fim de preservar as fortes e trágicas relações. Sentimos que aqui poderiam ser encontradas as melhores passagens de música, possíveis somente de serem apreciadas na intimidade. Quando uma ópera é apresentada em um grande teatro, em larga escala, ela pode ter vitalidade e vivacidade, mas não necessariamente uma grande qualidade. Procuramos pela música que poderia ser cantada suave, levemente, sem excessos e exibicionismo, sem grande virtuosismo. Assim o fazendo, movemo-nos na direção do intimismo. Estávamos essencialmente buscando a qualidade.

ANTERIORMENTE, referi-me ao tédio como sendo meu maior aliado. Agora gostaria de aconselhá-los a que, sempre que forem ao teatro e se sentirem entediados, não o escondam, não creiam que são vocês os culpados. Não se deixem abater pela linda ideia de "cultura". Questionem-se: "Está faltando algo em mim ou no espetáculo?". Vocês têm o direito de desafiar essa ideia insidiosa, hoje socialmente aceita, de que a "cultura" é automaticamente

"superior". Naturalmente, cultura é algo muito importante, mas a simples ideia de uma cultura que não é reexaminada, renovada, é utilizada como uma mordaça para prevenir que as pessoas façam reclamações legítimas.

Pior ainda é que a cultura está sendo considerada um carro luxuoso ou a "melhor" mesa em um bom restaurante, como um sinal exterior de sucesso social. Este é o conceito básico de "patrocínio" corporativo. O princípio básico do "patrocínio" é deplorável. A verdadeira motivação de um patrocinador com relação a um espetáculo teatral é ter um evento para o qual possa convidar seus clientes. Isto tem uma lógica própria e, como consequência, a performance deve se adequar à ideia que eles têm de cultura: prestigiosa e reconfortantemente entediante.

O Almeida, um pequeno teatro em Londres de ótima reputação, queria encenar nossa *A tragédia de Carmen*. A administração pediu apoio financeiro a um grande banco, que ficou encantado em participar. "*Carmen* — que ótima ideia!" Assim que todos os preparativos para a viagem estavam prontos, o administrador do teatro recebeu uma ligação telefônica da pessoa responsável pelos eventos culturais do banco: "Acabei de receber seus prospectos, é estranho... seu teatro não está no centro de Londres? Está na periferia? E *Carmen* será apresentada por quatro cantores e dois atores? A orquestra foi reduzida a 14 músicos? E o coral? Não há coral? Quem vocês pensam que somos? Vocês imaginam que esse banco levará seus melhores clientes ao subúrbio para ver *Carmen* sem coral e com uma orquestra reduzida?". E desligou o telefone. Jamais nos apresentamos em Londres.

É por isso que insisto na diferença entre uma cultura que está viva e esse seu outro lado extremamente perigoso que começa a impregnar o mundo moderno, especialmente desde a difusão da relação entre espetáculo e patrocinador. Isso não significa que não precisamos de patrocinadores. Como os apoios governamentais diminuem em todo o mundo, o patrocínio é a única alternativa. O teatro não poderá permanecer dinâmico e aventureiro se

depender unicamente da bilheteria. Mas os patrocinadores devem ser esclarecidos. Por sorte, em nosso trabalho, tivemos um apoio admirável, então sabemos que é possível. Entretanto, é uma questão de sorte: o esclarecimento não pode ser ensinado, embora possa ser sempre encorajado uma vez que surja.

Como o negócio dos empresários é ser astuto, deve-se estar pronto para vencê-los em seu próprio jogo. Quando, anos atrás, fiz *Rei Lear* na televisão americana, havia quatro patrocinadores, o que significava quatro intervalos comerciais. Sugeri-lhes que, se eles voluntariamente se abstivessem de interromper Shakespeare, isso lhes traria ainda mais publicidade. De fato, naquele momento isso foi tão surpreendente que até editoriais foram escritos para saudar sua integridade. Esse truque só poderia funcionar em uma oportunidade. A cada vez deve-se pensar em algo novo.

SOU constantemente questionado a explicar o que quis dizer quando escrevi sobre dois teatros em *O espaço vazio*, o "Sacro" e o "Rústico", vindo juntos em uma forma que denominei "imediata". Considerando o "Teatro Sacro", o aspecto essencial é reconhecer que há um mundo invisível que necessita tornar-se visível. Existem várias camadas do invisível. No século XX, conhecemos muito bem a camada psicológica, essa obscura área entre o expresso e o oculto. Quase todos os teatros contemporâneos reconhecem o grande submundo freudiano onde, por detrás dos gestos ou palavras, pode se encontrar a zona invisível do ego, superego e inconsciente. Esse nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o Teatro Sacro. O "Teatro Sacro" implica haver algo a mais na existência, sob, em torno e acima, outra zona ainda mais invisível, mais distante ainda das formas que somos capazes de ler e gravar, as quais contêm fontes de energia extremamente poderosas.

Nesses campos de energia pouco conhecidos existem impulsos que nos guiam em direção à "qualidade". Todos os impulsos humanos rumo ao que chamamos, de maneira imprecisa e

grosseira, de "qualidade" provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza ignoramos totalmente, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando aparece em nós mesmos ou em outra pessoa. Isso não é comunicado ruidosamente, mas através do silêncio. Como se tem de usar palavras, chamam isso de "sagrado". A única questão que importa é esta: o sagrado é uma forma? O declínio, a decadência de religiões vem da confusão entre uma corrente, ou luz, nenhuma das quais possuindo uma forma, e cerimônias, rituais e dogmas, formas que perdem seu significado muito rapidamente. Certas formas, perfeitamente adaptadas a determinadas pessoas por alguns anos, ou a toda a sociedade no curso de um século, ainda continuam conosco, sendo defendidas com "respeito". Mas de que respeito estamos falando?

Por milhares de anos, o homem percebeu que nada é mais terrível do que cultivar a idolatria, pois o ídolo é apenas uma peça de madeira. O sagrado ou está presente em todos os momentos, ou não existe. É ridículo pensar que o sagrado exista no topo da montanha e não no vale, ou em um domingo ou no Shabat, mas não nos outros dias da semana.

O problema é que o invisível não é obrigado a se fazer visível. Apesar de o invisível não ser compelido a manifestar-se, pode fazê-lo em qualquer lugar e a qualquer momento, por meio de qualquer um, desde que as condições sejam adequadas. Não acredito que haja qualquer sentido em reproduzir os rituais sagrados do passado, que não costumam nos conduzir ao invisível. A única coisa que pode nos ajudar é um alerta do presente. Se o momento presente é bem-vindo de uma maneira particularmente intensa e as condições favoráveis a um *sphota*, a faísca de vida oculta pode surgir com o som, gesto, olhar, troca correta. Então, em milhares de formas inesperadas, o invisível pode aparecer. A busca do sagrado é, portanto, uma procura.

O invisível pode aparecer na maioria dos objetos cotidianos. A garrafa de água de plástico ou o pedaço do tecido ao qual me referi anteriormente podem ser transformados e impregnados

pelo invisível, dado que o ator está em um estado de receptividade e que seu talento é igualmente refinado. Um grande dançarino indiano pode tornar sagrado o mais mundano dos objetos.

O sagrado é uma transformação — em termos de qualidade — daquilo que não o é a princípio. Teatro é baseado em relações entre humanos que, justamente por isso, são por definição não sagrados. A vida de um ser humano é o meio visível no qual o invisível pode aparecer.

O "Teatro Rústico", teatro popular, é outra coisa. É a celebração de todos os tipos de "meios disponíveis" e carrega em si a destruição de tudo relativo à estética. Isso não significa que a beleza não se faz presente, mas "rústicos" são aqueles que dizem: "Não temos recursos externos, nem um tostão, artesanato, qualificações estéticas, não podemos pagar por figurinos bonitos nem por cenários, não temos palco; não temos nada além de nossos corpos, nossas imaginações e os recursos em mãos".

Quando, em nossas viagens, o grupo do Centro Internacional estava trabalhando com *O espetáculo do tapete* do qual falei anteriormente, era exatamente com estes meios disponíveis. Era interessante notar que, em vários países, nos encontrávamos na mesma tradição dos grupos de teatro popular que conhecemos, devido, justamente, ao fato de não estarmos à procura de tradição. Nos mais diversos lugares, descobrimos que os esquimós, os balineses, os coreanos e nós mesmos estávamos fazendo exatamente a mesma coisa. Conheci uma companhia de teatro maravilhosa na Índia, um teatro de vila repleto de pessoas muito talentosas e criativas. Se tivessem de apresentar uma peça aqui hoje, teriam imediatamente usado as almofadas em que vocês estão sentados, essa garrafa, esse copo, esses dois livros... porque estes são os meios disponíveis. Esta é a essência do "Teatro Rústico".

Fui ao *Espaço Vazio* para falar sobre "Teatro Imediato". Gostaria de sublinhar que tudo que havia dito até então era muito relativo. Não se deve tomar nada neste livro como um dogma, nem como uma classificação definitiva, tudo está sujeito ao acaso

e à mudança. De fato, "Teatro Imediato" sugere que, independentemente do assunto, devem-se encontrar os melhores meios, aqui e agora, para trazê-lo à vida. É possível ver claramente que isto demanda caso a caso, dependendo das necessidades, uma permanente exploração. Uma vez isso percebido, todas as questões referentes ao estilo e à convenção explodem, pois elas são limitações, e nos deparamos com uma riqueza extraordinária, já que tudo é possível. Os meios dos "Teatro Sagrado" estão tão disponíveis quanto os do "Teatro Rústico". O "Teatro Imediato" pode, desta maneira, ser definido como o "teatro de tudo quanto se necessita", ou seja, um teatro no qual os elementos mais puros e impuros podem encontrar seu espaço legítimo. O exemplo, como sempre, é Shakespeare.

Estamos novamente tocando no conflito entre duas necessidades: a da absoluta liberdade na abordagem — o reconhecimento do fato de que "tudo é possível"; e, por outro lado, o rigor e a disciplina que insistem que "tudo" não é simplesmente "qualquer coisa".

Como se situar entre o "tudo é possível" e o "nada deve ser evitado"? A disciplina, por si só, pode ser tanto negativa quanto positiva. Pode fechar todas as portas, negar a liberdade, ou, por outro lado, constituir o indispensável rigor necessário para se emergir do atoleiro do "qualquer coisa". Esse é o porquê de não haver receitas. Ficar muito tempo nas profundezas pode se tornar entediante. Ficar muito tempo nas alturas pode ser intolerável. Devemos nos mover o tempo todo.

A GRANDE e eterna questão que nos colocamos é: "Como devemos viver?". As grandes questões permanecerão completamente ilusórias e teóricas se não houver uma base concreta para sua aplicação. Maravilhoso é o teatro ser precisamente o local de encontro entre as grandes questões da humanidade — vida e morte — e a dimensão criadora, que é muito prática, como na cerâmica. Nas grandes sociedades tradicionais, o ceramista é alguém que tenta viver com as grandes questões eternas ao mesmo

tempo em que faz a sua cerâmica. Essa dupla dimensão é possível no teatro; é, na verdade, o que lhe confere todo o seu valor.

Estamos preparando uma produção e começamos a pensar em sua configuração. Essa questão básica e simples é fundamentalmente prática: "Isso é bom ou não? Isso cumpre alguma função? Funciona?". Caso se tome como ponto de partida um espaço vazio, então a única questão é a da eficiência. O espaço vazio é insuficiente? Se a resposta for sim, então passam-se a considerar quais são os elementos indispensáveis. A base da criação do sapateiro é fazer sapatos que não machuquem; a base da criação teatral consiste em produzir, com a plateia, a partir de elementos concretos, uma relação que funcione.

Tentemos abordar isto de outra maneira, pelo lado da improvisação. Já faz muito tempo que todos usam essa palavra, é um dos clichês de nosso tempo. Há pessoas "improvisando" em todos os lugares. É útil notar que a palavra cobre milhões de possibilidades, tanto boas quanto más.

Esteja ciente, no entanto, de que, em certos casos, até o "seja o que for" é bom! No primeiro dia de ensaios, é virtualmente impossível inventar algo estúpido — ou seja, realmente estúpido — porque até a ideia mais inconsistente pode ser útil se coloca as pessoas de pé e em ação. Vou dizer, por acaso, a primeira coisa que me vem cabeça: "Levantem-se, agarrem a almofada em que estão sentados e rapidamente troquem de lugares!".

Isso é muito fácil, divertido, melhor do que estar sentado de maneira nervosa em uma cadeira, e, portanto, todos seguem esta proposição infantil com entusiasmo. Por fim, posso desenvolver isto: "Começando outra vez com maior rapidez, sem chocar-se com os outros, em silêncio (...), calmamente (...), formem um círculo!".

Vocês veem: pode-se inventar qualquer coisa. Eu disse a primeira coisa que me veio à mente. Não me perguntei: "Isto é estúpido, muito estúpido ou estúpido demais?". Não fiz o menor julgamento da minha ideia no momento em que surgiu. Então, muito rapidamente, a atmosfera se torna mais relaxada, e todos ficamos nos conhecendo melhor. Estamos, portanto, preparados

para ir além. Neste sentido, alguns exercícios são úteis, como os jogos, simplesmente porque eles nos relaxam. Mas eles se esgotam muito rapidamente, e um ator inteligente em breve se ressentirá de ser tratado como uma criança. Então, o diretor deve antecipá-lo e não pensar com a cabeça dele. Deve agora fazer propostas que contenham reais desafios e que sejam úteis, tais como exercícios que o façam trabalhar com as partes mais letárgicas de seu organismo, ou aquelas áreas de seu mundo emocional que se relacionam com as temáticas da peça, as quais ele ainda teme explorar. Então por que improvisar? Primeiramente, para criar uma atmosfera, um relacionamento, para que todos se sintam confortáveis, para permitir a cada um e ao grupo que se levantem, que se sentem, sem que isso se torne um fardo. Como o medo é inevitável, a primeira necessidade é a confiança. O que mais assusta as pessoas hoje em dia é falar, portanto não se deve começar nem com palavras, nem com ideias, mas com o corpo. Um corpo livre é onde tudo vive ou morre. Vamos imediatamente pôr isso em prática. Iniciaremos com a noção de que tudo, ou quase tudo, que deixa nossa energia fluir não pode ser inútil. Então, não procuremos algo extraordinário. Façamos algo juntos e se parecer tolo, o que importa? Portanto, levantem-se e façam um círculo! Existem almofadas no chão, então cada qual pegue uma, jogue para cima e agarre…

Vocês tentaram fazê-lo e viram que não pode dar errado, e, como estão todos rindo, já se sentem um pouco melhor. Contudo, se seguirmos apenas atirando almofadas ao léu, nossa sensação de prazer esmorecerá e logo nos perguntaremos para onde isso está nos levando. Para manter nosso interesse, deve-se encontrar um novo desafio. Então, vamos dificultar um pouco. Atirem a almofada para cima, girem ao redor de si e a agarrem novamente! De novo, é divertido, pois quando erramos e derrubamos a almofada, determinamo-nos a fazê-lo cada vez melhor. E, se acelerarmos o tempo de execução, jogando e girando cada vez mais rápido, ou girando várias vezes em seguida, nosso entusiasmo aumenta.

Rapidamente, vocês percebem que já estão quase controlando esse movimento; deve-se, pois, mais uma vez acrescentar um novo elemento. Atirem a almofada para cima, movam-se para a direita, agarrem a almofada de seu vizinho, e tentem manter o círculo girando suavemente, com a menor tensão possível, sem desperdício de movimento.

Agora já não é tão fácil, mas não levaremos esse exercício à perfeição. Só se deve notar que estamos um pouco mais animados e com o corpo aquecido. Entretanto, não podemos fingir que existe um grande rigor no que estamos fazendo. Como em muitas improvisações, o primeiro passo é importante, mas não o suficiente. Deve-se estar muito consciente das diversas armadilhas que existem no que chamamos jogos e exercícios teatrais. Com a possibilidade de se usar o corpo de maneira mais livre do que no cotidiano, rapidamente aparece um sentimento de alegria, mas, se não houver ao mesmo tempo uma real dificuldade, a experiência não leva a lugar algum. Isso vale para todas as formas de improvisação. Frequentemente os grupos de teatro que improvisam regularmente aplicam o princípio de jamais interromper um improviso que está em curso. Se você realmente deseja saber o que é o tédio, assista a uma improvisação na qual dois ou três atores fazem "o que dá na telha" sem serem interrompidos. É inevitável repetirem clichês, normalmente em uma lentidão semimorta que diminui a vitalidade dos que lhe assistem. Às vezes, o improviso mais desafiador necessita de apenas alguns segundos, como na luta de sumô, pois, neste estilo de combate japonês, o objetivo é claro, as regras são estritas, mas tudo é decidido nas repentinas escolhas improvisadas feitas pelos braços e pernas logo nos primeiros momentos.

Vou sugerir a vocês um novo exercício, mas, primeiro, um alerta: não tentem reproduzir o que estamos fazendo aqui em outro contexto. Seria uma tragédia se, no próximo ano, nas escolas de teatro de todos os lugares, os jovens atores começassem a atirar almofadas para o ar com o pretexto de ser um "famoso exercício parisiense". Existem coisas muito mais divertidas para inventar.

Agora, todos vocês quinze sentados em círculo, contem em voz alta, um após o outro, começando pela garota à esquerda. Um, dois, três etc.

Agora tentem contar de um a vinte sem considerar sua posição no círculo. Em outras palavras, quem quiser pode começar. Mas a condição é a de ir de um a vinte sem que jamais duas pessoas falem ao mesmo tempo. Alguns de vocês terão que falar mais de uma vez.

Um, dois, três, quatro
quatro

Não. Duas pessoas falaram ao mesmo tempo, então devem iniciar novamente. Começaremos de novo quantas vezes forem necessárias, e mesmo que tenhamos alcançado o 19 e duas vozes entrem no vinte, deveremos recomeçar para corrigir. Não desistir é uma questão de honra.

Perceba com carinho o que está envolvido. Por um lado, há absoluta liberdade. Cada um diz um número quando quer. Por outro, há duas condições que impõem uma grande disciplina: uma é preservar a ordem ascendente dos números, e a outra é não falar ao mesmo tempo. Isso demanda uma concentração muito maior do que no começo, quando tudo que vocês tinham a fazer era dizer o número de acordo com a ordem em que estavam localizados. Isto é outra ilustração simples da relação entre concentração, atenção, escuta e liberdade individual. Também mostra o que significa um tempo vivo, natural, já que as pausas nunca são artificiais, duas pausas nunca são semelhantes e todas elas estão repletas de pensamento e concentração que preenchem o silêncio.

Gosto muito desse exercício, em parte pela forma como o encontrei. Um dia, em um bar em Londres, um diretor americano me disse: "Meus atores sempre realizam seu 'excelente exercício'". Fiquei perplexo: "O que você quer dizer?", perguntei. "O exercício especial que você faz todos os dias". Perguntei-lhe do que estava falando, e então me descreveu o que acabamos de fazer. Jamais ouvira falar disso e não tenho ideia de onde veio. Mas fiquei feliz em

adotá-lo — desde então o realizamos regularmente e o reconhecemos como nosso. Ele pode facilmente durar vinte minutos ou meia hora, e a cada vez a tensão aumenta muito, e a qualidade da escuta em grupo se transforma. Estou mostrando isto a vocês como um exemplo do que se pode chamar de exercício de preparação.

Vamos tomar um exemplo completamente diferente para ilustrar o mesmo princípio. Façam um movimento com seu braço direito, permitam que vá a qualquer lugar, realmente a qualquer lugar, sem pensar. Quando eu der o sinal, deixem o braço ir e em seguida parem o movimento. Já!

Agora mantenham o gesto exatamente onde está, não mudem ou melhorem, apenas tentem sentir o que estão expressando. Percebam que algum tipo de impressão não pode deixar de emanar da atitude de seu corpo. Olho para todos vocês, e, apesar de não terem tentado "dizer" nada, para tentar "dizer" algo vocês só deixaram seu braço ir aonde desejaram, e, no entanto, cada um de vocês esteve expressando algo. Nada é neutro. Vamos fazer o experimento pela segunda vez: não se esqueçam, é um movimento do braço sem premeditação.

Mantenham esta posição e tentem, sem modificá-la, sentir a relação entre a mão, o braço, o ombro, até os músculos do olho. Sintam que tudo isto possui um significado. Agora, permitam que o gesto se desenvolva, se torne mais completo por meio de um movimento mínimo, apenas um pequeno ajuste.

Sintam que, nessa ínfima mudança, algo se transformou na totalidade de seus corpos, e a atitude se tornou mais unificada e expressiva.

Não podemos deixar de perceber que expressamos continuamente mil coisas com todas as partes de nosso corpo. Na maior parte do tempo, isso acontece sem nosso conhecimento e, em um ator, isso implica uma atitude difusa que não consegue magnetizar a plateia.

Vamos tentar agora uma outra experiência. Novamente levantaremos o braço em um gesto simples, mas com uma diferença fundamental. Em vez de fazer um movimento pessoal, façam o

movimento que eu oriento: posicionem sua mão aberta, à sua frente, com a palma virada para fora. Vocês o fazem não porque sentem que o desejam, mas porque estou lhes pedindo, e vocês estão preparados para me acompanhar sem saber ainda aonde isso levará.

Então, bem-vindos ao oposto da improvisação: anteriormente, vocês fizeram um gesto espontâneo, agora fazem um imposto. Aceitem fazer esse gesto sem se perguntar o que isso significa de uma maneira intelectual e analítica, pois, de outra forma, continuarão olhando a situação "de fora". Tentem sentir o que isso lhes provoca. Algo lhes é dado do exterior, que é diferente do movimento livre que fizeram anteriormente, e, ainda que o assumam integralmente, trata-se do mesmo, ele se tornou seus e vocês se tornaram dele. Se conseguirem experienciar isto, todas as questões de texto, autoria e direção ficarão mais iluminadas. O verdadeiro ator reconhece que a real liberdade ocorre no momento em que o que vem de fora e o que é trazido de dentro fazem uma mescla perfeita.

Levantem sua mão mais uma vez. Tentem sentir como este movimento está ligado à expressão de seus olhos. Não façam caretas. Não franzam o cenho a fim de que os olhos e a face façam algo, apenas deixem a sensibilidade guiar seus menores músculos.

Agora, da mesma forma como ouvem música, percebam como a sensação do movimento se altera se vocês girarem lentamente a mão, se passarem da primeira posição, com a palma virada para fora, para essa outra, com a palma encarando o teto. O que estamos tentando fazer é sentir, além das duas atitudes, como na passagem de uma para outra o sentido se transforma. Um sentido ainda mais significativo por não ser verbal ou intelectual.

Em seguida, tentem encontrar variações pessoais deste movimento: palma para cima, palma para baixo. Articulem o gesto como desejarem, busquem seu próprio tempo. Para encontrarem uma qualidade viva, deve-se estar sensível ao eco, à ressonância produzida pelo movimento no resto do corpo.

O que acabamos de fazer vem sob o selo geral de "improvisação". Existem, portanto, duas formas de improvisação: aquelas

que começam com total liberdade do ator e aquelas que levam em conta elementos às vezes até restritos. Neste caso, e em cada performance, o ator terá de improvisar por meio de uma audição sensível e renovada dos ecos interiores de cada pormenor de si próprio e dos outros. Se assim o faz, verá que, em cada detalhe sutil, nenhuma performance será igual à outra, e é essa consciência que oferece uma renovação constante.

As experiências que reunimos em poucos minutos podem normalmente durar semanas e meses. Ao longo dos ensaios e antes de cada performance, um exercício ou uma improvisação pode ajudar cada um a se reabrir e reabrir os grupos entre si. O divertimento é uma grande fonte de energia. O amador tem vantagem sobre o profissional. Como trabalha ocasionalmente e apenas por prazer, mesmo que não tenha talento, possui entusiasmo. O profissional necessita revigorar-se caso deseje evitar a eficiência entorpecente do profissionalismo.

Outro aspecto que diferencia o amador do profissional pode ser visto no cinema. Atores amadores — às vezes uma criança ou alguém visto na rua — frequentemente atuam tão bem quanto os profissionais. Se, no entanto, alguém disser que todos os papéis em todos os filmes podem ser executados tanto por amadores quanto por profissionais, isso não é verdade. Onde está a diferença? Se você pedir a um amador que faça em frente à câmera as mesmas ações que realiza na vida cotidiana, na maioria dos casos ele vai fazê-lo bem. Isso vale para a maioria das atividades, do artesanato ao furto. Um exemplo extremo é o de *A batalha da Argélia*, em que os argelinos, que haviam vivido em meio a batalhas e se escondido durante a resistência, estavam aptos a representar, alguns anos mais tarde, os mesmos gestos, que, por sua vez, evocavam as mesmas emoções. Mas, geralmente, caso se peça a alguém que não é profissional para não apenas reproduzir movimentos profundamente impressos em seu corpo, mas também para evocar um estado emocional, ele se sentirá quase sempre completamente perdido. A única habilidade do ator profissional é suscitar em si mesmo estados emocionais que pertencem não

a ele, mas à sua personagem, sem quaisquer expedientes ou artificialidades visíveis. Isso é muito raro. Normalmente, pode-se sentir o espaço vazio entre o ator e o estado que ele está criando com diferentes níveis de habilidade. Nas mãos de um verdadeiro artista, tudo pode parecer natural, mesmo se sua forma externa for tão artificial a ponto de não haver equivalente na natureza.

Caso se suponha que os gestos da vida cotidiana sejam automaticamente mais "reais" do que aqueles utilizados na ópera ou no balé, isto será um equívoco. Basta apenas olhar o trabalho do velho Actors Studio — ou, talvez, de um estilo Actors Studio distorcido — para entender que o supernaturalismo ou o hiper-realismo são convenções que podem parecer tão artificiais quanto cantar em uma grande ópera. Todo e qualquer estilo ou convenção é artificial, sem exceção. Todo estilo pode parecer falso. O trabalho do performer é tornar qualquer estilo natural. Volta-se ao princípio: é-me dada uma palavra ou um gesto, e no percurso eu o assumo, torno-o "natural". Mas, então, o que significa "natural"? Natural significa que no momento em que algo ocorre não há análise, não há comentário, apenas soa verdadeiro.

Uma vez vi na televisão um trecho de um filme em que Jean Renoir dizia a uma atriz: "Também aprendi com Michel Simon o que era o método de Louis Jouver e certamente o de Molière e Shakespeare: para compreender uma personagem, não se devem ter ideias preconcebidas. Para fazê-lo, você deve repetir o texto várias vezes, de maneira completamente neutra, até que ele entre em você, até que a compreensão se torne pessoal e orgânica".

A sugestão de Jean Renoir é excelente, mas, como todas as sugestões, é inevitavelmente incompleta. Ouvi falar que um grande diretor de Tchékhov ensaiava as peças por semanas em sussurros. Ele lia o texto de forma muito suave, evitando que os atores atuassem e, assim, poluíssem as palavras com impulsos imaturos ou ilegítimos como o de se mostrarem, se expressarem, ilustrarem — ou se divertirem até com o ato de ensaiar. Ele lhes pedia que murmurassem por semanas até que o papel se instalasse profundamente em cada um. Para Tchékhov, isso aparentemente

trouxe bons resultados, mas eu o consideraria muito perigoso, a menos que em cada dia houvesse momentos em que esse fino murmúrio fosse equilibrado por exercícios e improvisações extrovertidas de grande energia.

Conheci uma companhia americana, que fazia turnê com uma peça de Shakespeare, cujos atores, com orgulho, me contaram sobre seu método de trabalho: durante a turnê na Iugoslávia, toda noite eles perambulavam pelas ruas da cidade gritando uma passagem escolhida de seus papéis — por exemplo: "Ser ou não ser" — sem se permitirem pensar em qualquer outra coisa! Eles também acabaram impregnados pelo texto, mas eu assisti à performance, e que confusão insensata eles criaram! Obviamente, estamos falando aqui de uma técnica levada ao absurdo.

De fato, devem-se combinar as duas abordagens. É muito importante examinar uma cena, pela primeira vez, a fim de experimentá-la diretamente, levantando-se e atuando, como em uma improvisação, sem saber o que se vai encontrar. Descobrir o texto de uma forma dinâmica e ativa é um rico modo de explorá-lo e pode oferecer novas profundidades ao exame intelectual, o que é também necessário. Mas eu tenho muito medo da técnica da Europa central que consiste em sentar por semanas em volta de uma mesa para esclarecer os sentidos de um texto antes de se permitir senti-lo na própria pele. Essa teoria implica que, antes de se haver estabelecido qualquer tipo de esboço intelectual, não se deve levantar, como se não soubesse que direção tomar. Este princípio é, sem dúvida, muito adequado a uma operação militar, pois um bom general reúne, sem dúvida, seus aliados ao redor de uma mesa antes de enviar tanques ao país inimigo, mas no teatro é diferente…

Voltemos às diferenças entre o amador e o profissional. Quando envolve cantar, dançar ou fazer acrobacias, a diferença é visível, pois as técnicas são muito óbvias. No canto, a nota está correta ou não; o dançarino oscila ou não; o acrobata se equilibra ou cai. Para o trabalho de um ator, as demandas são tão grandes quanto, mas é quase impossível definir os elementos que estão

envolvidos. Pode-se ver, de imediato, o que "não está certo", mas o que é preciso para consertá-lo é tão sutil e complexo que é muito difícil explicar. Por essa razão, quando se tenta encontrar a verdade de uma relação entre duas personagens, o método analítico, militar, não funciona. Ele não consegue alcançar o que está por detrás dos conceitos e além das definições, na imensa área da experiência humana que se esconde nas sombras.

Pessoalmente, gosto de conectar, no mesmo dia, tarefas diferentes, mas complementares: exercícios preparatórios que se devem fazer regularmente, tais como se plantar e se regar um jardim; depois, trabalho prático com a peça, sem preconceitos, mergulhando até as profundezas e experimentando; finalmente, uma terceira fase, de análise racional, que pode esclarecer o que se acabou de fazer.

Esse esclarecimento é importante apenas se for inseparável de um entendimento intuitivo. Trabalhar em torno de uma mesa dá à análise, ao ato mental, uma importância muito maior do que se dá à ferramenta da intuição. Essa ferramenta é mais sutil e vai muito mais longe do que a análise. É claro, a intuição sozinha também pode ser muito perigosa. Logo que você se aproxima de uma questão difícil inerente a uma peça, vê-se confrontado com a necessidade da intuição e do pensamento. Ambos são necessários.

Discutimos anteriormente os experimentos que consistiam em comunicar a maior emoção possível com o mínimo de recursos disponíveis. É muito interessante ver como a mínima expressão, seja uma palavra ou um gesto, pode ser vazia ou cheia. Pode-se dizer "bom dia!" a alguém sem sentir nem o "bom", nem o "dia", e sem até mesmo sentir a pessoa com quem se fala. Podem-se apertar as mãos de um modo automático — ou então, a mesma saudação pode estar iluminada de sinceridade.

Tivemos grandes discussões com antropólogos sobre este tema durante nossas viagens. Para eles, a diferença entre o gesto europeu de apertar as mãos e aquele de cumprimentar com as duas palmas juntas à maneira indiana, ou com a mão no coração à maneira islâmica, é cultural. Do ponto de vista do ator, essa teo-

ria não tem absolutamente relevância. Sabemos que é possível ser tão hipócrita ou tão verdadeiro com um gesto ou outro. Podemos informar um gesto com qualidade e significado mesmo que ele não pertença à nossa cultura. O ator deve saber que, qualquer que seja o movimento que execute, este pode permanecer como uma concha vazia, ou pode conscientemente preenchê-lo com um sentido verdadeiro. Só depende dele.

A qualidade se encontra nas minúcias. A presença de um ator, o que dá qualidade à sua escuta e à sua visão, é um mistério, mas não total. Não está completamente além de sua consciência e de suas capacidades voluntárias. Ele pode achar essa presença em um silêncio certeiro dentro de si. O que se poderia denominar "teatro sagrado", no qual o invisível aparece, se enraíza no silêncio, do qual todos os tipos de gestos conhecidos e desconhecidos podem surgir. Dependendo do nível de sensibilidade no movimento, um esquimó poderá logo dizer se um gesto indiano ou africano é de acolhimento ou de agressividade. Qualquer que seja o código, um significado pode encher sua forma e a compreensão será imediata. O teatro é sempre tanto uma busca por significado quanto um meio de tornar este significado significativo para os outros. Eis o mistério.

O reconhecimento do mistério é muito importante. Quando um homem perde o senso do temor, a vida perde o sentido, e é por isso que, em suas origens, o teatro era um "mistério". Contudo, a técnica do teatro não pode permanecer misteriosa. Se a mão que brande o martelo for imprecisa em seu movimento, baterá no dedo e não no prego. A antiga função do teatro deve sempre ser respeitada, mas sem o tipo de respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser subida, levando de um degrau de qualidade a outro. Mas onde está tal escada? Seus degraus são detalhes, o menor deles, instante por instante. Detalhes são a técnica que conduz ao coração do mistério.

O PEIXE-DOURADO

Falar em público é sempre, para mim, uma experiência teatral. Eu tento atrair a atenção da audiência para o fato de estarmos aqui e agora em uma situação teatral. Se vocês e eu pudermos observar minuciosamente o processo no qual estamos envolvidos neste exato momento, então será possível considerarmos o significado do teatro de maneira muito menos teórica. Mas, hoje, a experiência é bem mais complicada. Pela primeira vez, em lugar de improvisar, concordei em escrever antecipadamente minha fala, pois o texto será publicado. Meu objetivo é garantir que isto não prejudique o processo, mas ajudará a enriquecer ainda mais nossa experiência conjunta.

Enquanto escrevo estas palavras, o autor — "eu mesmo, número um" — está sentado em um dia quente de verão do sul da França, tentando imaginar o desconhecido: uma plateia japonesa em Quioto. Em que tipo de sala, com quantas pessoas e com que espécie de relação, isso não posso dizer. E, por mais cuidadosamente que eu escolha as palavras, alguns ouvintes as escutarão, por meio de um tradutor, em outra língua. Neste exato momento, "eu mesmo, número um", o autor, desapareceu para vocês: ele foi substituído por "eu mesmo, número dois", o orador. Quando o orador lê, sua cabeça inclinada sobre o papel, transmitindo os conteúdos em tom de voz monótono e pedante, as palavras que pareciam tão vívidas enquanto as colocava no papel cairão em uma insuportável monotonia, demonstrando, mais uma vez, o que frequentemente confere má fama às conferências acadêmi-

cas. Então "eu mesmo, número um" é como um dramaturgo que precisa ter confiança de que o "eu mesmo, número dois" trará uma nova energia e sutileza ao texto e ao evento. Para aqueles que entendem o inglês, trata-se das mudanças no timbre da voz, as repentinas mudanças na altura, os crescendos, os fortíssimos, os pianíssimos, as pausas, o silêncio — a música vocal imediata que traz consigo a dimensão humana que o faz querer ouvi-la, e essa dimensão é tudo o que nós, e nossos computadores, menos compreendemos de maneira precisa, científica. É sentimento, o sentimento levando à paixão, a paixão trazendo convicção, e a convicção sendo o único instrumento espiritual que faz com que um homem se importe com o semelhante. Mesmo aqueles entre vocês que escutam por meio de um tradutor não estão afastados de certa energia que começa, gradualmente, a conectar nossas atenções, pois ela cobre toda a sala através do som e também do gesto; cada movimento que o orador faz com as mãos, com o corpo, seja consciente ou inconscientemente, é uma forma de transmissão — como um ator, tenho que estar ciente disso, é minha responsabilidade —, e vocês também têm participação ativa, pois no interior de seu silêncio está escondido um amplificador que envia de volta suas próprias emoções particulares para o nosso espaço, encorajando-me sutilmente, melhorando meu discurso.

E o que isso tem a ver com teatro? Tudo.

Vamos, juntos, ser muito claros em relação ao nosso ponto de partida. *Teatro*, enquanto palavra, é algo tão vago que não tem sentido ou gera confusão, pois uma pessoa fala a respeito de um aspecto, e outra sobre algo completamente diferente. É como falar sobre a vida. A palavra é muito ampla para carregar significado. O teatro não tem a ver com prédios, textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro se situa no interior de um mistério chamado "momento presente".

O "momento presente" é surpreendente. Como um fragmento tirado de um holograma, sua transparência é enganosa. Quando esse átomo de tempo é desvelado, todo o universo se

encontra contido em sua infinita pequenez. Aqui, neste momento, na superfície, nada acontece em particular: eu falo, vocês escutam. Mas seria essa imagem de superfície um reflexo verdadeiro de nossa realidade presente? É claro que não. Nenhum de nós despiu-se, de repente, de todo o seu tecido de vida. Mesmo que estejam momentaneamente dormentes, nossas preocupações, nossos relacionamentos, nossas pequenas comédias, nossas grandes tragédias, tudo está presente, como atores aguardando nos bastidores do teatro. Não é só o elenco de nossos dramas pessoais que está aqui, mas, com o coro da ópera, inúmeras personagens secundárias também estão alinhadas e prontas para entrar em cena, ligando nossa história privada com o mundo exterior, com a sociedade de modo geral. E, dentro de nós, a cada momento, como um instrumento musical gigantesco pronto para ser tocado, há cordas cujas notas e harmonias são nossa capacidade de responder às vibrações do mundo espiritual invisível que frequentemente ignoramos, mas que contatamos a cada respiração.

Se fosse possível liberar, repentinamente, no palco desta sala, todas as nossas imagens e impulsos interiores, o resultado pareceria uma explosão nuclear, e o turbilhão caótico de impressões seria poderoso demais para qualquer um de nós assimilar. Podemos, então, perceber por que um ato teatral no presente, liberando o potencial coletivo de pensamentos, imagens, sentimentos, mitos e traumas ocultos, é tão intenso e pode ser tão perigoso.

A opressão política sempre conferiu ao teatro suas maiores honras. Em países sob o domínio do medo, o teatro é a forma que os ditadores vigiam mais de perto e mais temem. Por este motivo, quanto maior nossa liberdade, mais devemos compreender e disciplinar cada ato teatral: para possuir significado, ele deve obedecer a regras muito precisas.

Antes de tudo, o caos que poderia surgir de cada indivíduo liberando seu próprio mundo secreto deve ser unificado em uma experiência compartilhada. Em outras palavras, o aspecto da realidade que o ator evoca deve chamar uma resposta dentro da mes-

ma área de cada ouvinte para que, por um instante, o público viva uma impressão coletiva. Logo, o material básico apresentado, a história ou o tema, está ali para fornecer, acima de tudo, uma base comum, um campo potencial onde cada membro da plateia, seja qual for sua idade ou formação, possa ver-se unido a seu vizinho em uma experiência compartilhada.

Obviamente, é muito fácil encontrar uma base comum meramente trivial, superficial e, consequentemente, pouco interessante. Certamente, a base que conecta a todos deve ser interessante. Mas o que *interessante* significa de fato? Há um teste. Naquele milésimo de segundo em que o ator e a plateia interagem, como em um contato físico, o que conta é a densidade, a espessura, a multidimensionalidade, a riqueza — em outras palavras, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser raso, sem grande interesse ou, ao contrário, profundo em qualidade. É preciso enfatizar que este nível de qualidade do instante é a única referência pela qual um ato teatral pode ser julgado.

Agora devemos estudar mais de perto o que queremos dizer com "momento". Se pudéssemos penetrar no âmago de um momento, certamente verificaríamos que não existe movimento, sendo cada momento a totalidade de todos os momentos possíveis, e aquilo que chamamos de tempo teria desaparecido. Mas, à medida que avançamos para as áreas em que normalmente existimos, percebemos que cada momento no tempo está relacionado ao anterior e ao seguinte, em uma sequência que se desdobra constantemente. Então, em uma performance teatral, estamos diante de uma lei implacável. Uma performance é um fluxo que possui uma curva crescente e uma decrescente. Para se atingir um momento de significação profundo, é necessária uma cadeia de momentos que se inicia em um nível simples, natural, que nos carrega para a intensidade e, depois, nos captura novamente. O tempo, nosso constante inimigo na vida, pode se tornar nosso aliado se percebermos como um momento desbotado pode conduzir a um brilhante, e então transformar-se em um de perfeita

transparência, antes de derramar-se novamente em um de simplicidade cotidiana.

Podemos acompanhar melhor o raciocínio se pensarmos em um pescador tecendo uma rede. Enquanto trabalha, em cada movimento de seus dedos estão presentes o cuidado e o sentido. Ele dispõe os fios, ata os nós, contornando o vazio cujas formas exatas correspondem às funções exatas. A rede é, então, jogada na água, arrastada para frente e para trás com a correnteza, contra a correnteza, em diversos padrões complexos. Um peixe é apanhado, um peixe não comestível, ou um bom para assar, talvez um multicolorido, ou um raro, um venenoso ou, em momentos de graça, um peixe-dourado. Existe, no entanto, uma diferença sutil entre o teatro e a pesca que deve ser salientada. No caso de uma rede bem-feita, é apenas a sorte do pescador que dita se um peixe bom ou mau será apanhado. No teatro, aqueles que atam os nós são também responsáveis pela qualidade do momento que será finalmente apanhado em sua rede. É impressionante: o "pescador," em sua ação de atar os nós, influencia a qualidade do peixe que vem parar em sua rede!

O primeiro passo é o mais importante e é muito mais difícil do que pode parecer. Surpreendentemente, não é dado o devido respeito a esse passo preliminar. Uma plateia pode sentar-se e esperar que a performance comece, que ela seja interessante, desejando isso, convencendo-se de que ela deve ser assim. Ela só será irresistivelmente interessante se suas primeiras palavras, sons e ações liberarem nas profundezas de cada espectador um primeiro murmúrio relacionado aos temas ocultos que gradualmente emergem. Esse não pode ser um processo intelectual, muito menos racional. O teatro não é, de maneira alguma, uma discussão entre pessoas cultas. Através da energia do som, da palavra, da cor e do movimento, o teatro aciona o circuito emocional que, por sua vez, envia vibrações ao intelecto. Quando o ator se conecta à plateia, o evento pode prosseguir de diversas formas. Há teatros que aspiram simplesmente a produzir um bom peixe co-

mum, que pode ser consumido sem indigestão. Há teatros pornográficos que aspiram deliberadamente a servir peixes cujas entranhas estão tomadas de veneno. Mas suponhamos que temos a maior das ambições: queremos, com a performance, tentar pescar o peixe-dourado.

De onde vem o peixe-dourado? Não sabemos. Imaginamos que de algum lugar daquele inconsciente mítico coletivo, aquele vasto oceano cujos limites jamais foram explorados. E onde estamos nós, as pessoas comuns da plateia? Estamos onde estávamos assim que entramos no teatro: em nós mesmos, em nossas vidas comuns. Logo, fazer a rede é construir uma ponte entre nós como geralmente somos, em nossa condição normal, carregando nosso cotidiano e um mundo invisível que se pode nos revelar apenas quando a insuficiência de percepção habitual é substituída por uma qualidade de percepção infinitamente mais aguda. Mas esta rede é feita de espaços vazios ou de nós? Essa questão é como um koan, com seus aspectos inacessíveis à razão, e para fazer teatro devemos viver com ela todo o tempo.

Nada na história do teatro expressa este paradoxo tão satisfatoriamente quanto as estruturas que encontramos em Shakespeare. Em essência, seu teatro é religioso, ele traz o mundo espiritual invisível para o mundo concreto das formas e ações visíveis e reconhecíveis. Shakespeare não faz concessões a nenhuma ponta da escala humana. Seu teatro não vulgariza o espiritual a fim de torná-lo mais facilmente assimilável ao homem comum, tampouco rejeita a sujeira, a feiura, a violência, o absurdo e o riso da vida rasa. Sem esforço, desloca-se entre ambos a cada momento, enquanto, em seu grandioso impulso progressivo, intensifica a experiência desenvolvida até que toda a resistência exploda e a plateia desperte para um instante de profunda compreensão do tecido da realidade. Esse momento não pode durar. A verdade não pode jamais ser definida ou apreendida, mas o teatro é uma máquina que permite a todos os participantes provarem um aspecto da verdade no interior de um momento; o teatro é uma máquina de subir e descer as escalas do significado.

Agora encaramos a verdadeira dificuldade. Captar um momento de verdade exige que todos os mais requintados esforços do ator, diretor, autor e cenógrafo estejam unidos; ninguém pode fazê-lo sozinho. Em uma mesma performance, não podem existir estéticas diferentes, objetivos conflitantes. Todas as técnicas de arte e engenho devem servir ao que o poeta inglês Ted Hughes chama de "negociação" entre nosso nível ordinário e aquele oculto do mito. Essa negociação se traduz por trazer o que é imutável junto ao mundo cotidiano constantemente mutável, precisamente onde todas as performances acontecem. Estamos em contato com esse mundo a cada segundo de nossa vida desperta, quando a informação do passado gravada nas células de nosso cérebro é constantemente reativada no presente. O outro mundo que está permanentemente ali é invisível, pois nossos sentidos não o acessam, embora possa ser apreendido de muitas formas e em muitas ocasiões por meio da nossa intuição. Todas as práticas espirituais nos colocam perante o mundo invisível, ajudando-nos a nos afastar do mundo das impressões em direção à calma e ao silêncio. No entanto, o teatro não é o mesmo que uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo do caminho espiritual, e existe para fornecer vislumbres, inevitavelmente de curta duração, de um mundo invisível que interpenetra o mundo cotidiano e que é normalmente ignorado por nossos sentidos.

O mundo invisível não possui forma; ele não muda ou, ao menos, não em nossos termos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é o fluxo. Suas formas vivem e morrem. Sua forma mais complexa, o ser humano, vive e morre; células vivem e morrem; e, exatamente da mesma maneira, linguagens, padrões, atitudes, ideias e estruturas nascem, declinam e desaparecem. Em raros momentos na história da humanidade foi possível aos artistas conseguirem uma união tão perfeita entre o visível e o invisível, que seus templos, esculturas, pinturas, histórias ou música parecem sobreviver eternamente, embora mesmo

aqui devamos ser prudentes e reconhecer que até a eternidade morre. Ela não dura para sempre.

Um profissional do teatro, em qualquer lugar no mundo, tem todas as razões para abordar as grandes formas tradicionais, especialmente aquelas do Oriente, com a humildade e o respeito que merecem. Elas podem carregá-lo muito além de si mesmo, muito além da insuficiente capacidade de entendimento e criatividade que o artista do século XX deve reconhecer como sua verdadeira condição. Um grande ritual, o mito fundante, é uma porta, que não está lá para ser observada, mas para ser vivenciada, e aquele que consegue vivenciá-la dentro de si a atravessa com mais intensidade. Então, o passado não deve ser ignorado arrogantemente. Mas não devemos trapacear. Se roubarmos seus rituais e seus símbolos e tentarmos explorá-los para nossos próprios propósitos, não será surpresa se perderem suas virtudes e se tornarem não mais que ornamentos cintilantes e vazios. Somos constantemente desafiados a discriminar. Em alguns casos, uma forma tradicional ainda vive; em outros, a tradição é a mão morta que estrangula a experiência vital. A questão é recusar a "via aceita", mas sem procurar a mudança como um fim em si.

A questão central, então, é a da forma, da forma precisa, adequada. Não podemos passar sem ela; a vida não pode passar sem ela. Mas o que forma significa? Sempre que retomo essa pergunta, sou inevitavelmente levado ao *sphota*, uma palavra da filosofia hindu clássica cujo significado está em seu som: uma marola que aparece repentinamente na superfície de águas tranquilas, uma nuvem que emerge em um céu claro. Uma forma é o virtual tornando-se manifesto, o espírito tomando corpo, o primeiro som, o *big bang*.

Na Índia, na África, no Oriente Médio, no Japão, os artistas que trabalham no teatro se fazem a mesma pergunta: qual é a forma atual? Onde devemos procurá-la? A situação é confusa, a questão é confusa, as respostas são confusas. Elas tendem a cair em duas categorias. Por um lado, existe a crença de que os gran-

des centros culturais do Ocidente — Londres, Paris e Nova York — resolveram o problema, e só precisamos usar suas fórmulas, da mesma maneira como os países subdesenvolvidos adquirem processos industriais e tecnologias. A outra atitude é oposta. Os artistas nos países em desenvolvimento frequentemente sentem que perderam suas raízes, que foram pegos por uma grande onda do Ocidente com toda sua imagética do século XX, de modo que assumem a necessidade de se recusar a imitar os modelos estrangeiros. Isso os leva a um desafiante retorno a raízes culturais e antigas tradições. Percebemos que isso é um reflexo dos dois grandes impulsos contraditórios do nosso tempo, exteriormente em direção à unidade, interiormente em direção à fragmentação.

Entretanto, nenhum desses métodos produz bons resultados. Em muitos desses países, grupos de teatro agarram-se a peças de autores europeus, como Brecht e Sartre. Frequentemente falham em reconhecer que esses autores operaram em um complexo sistema de comunicação que pertenceu a seu próprio tempo e lugar. Em um contexto completamente diferente, a ressonância não está mais lá. As imitações do teatro experimental de vanguarda dos anos 1970 encontram a mesma dificuldade. Por mais sinceros que sejam os profissionais de teatro nesses lugares, em um estado de orgulho e desespero eles escavam seu passado e tentam modernizar seus mitos, rituais e folclore; mas, infelizmente, o resultado mais comum desse processo é uma mistura medíocre que não é "nem carne, nem peixe".

Então como se pode ser verdadeiro em relação ao presente? Recentemente, fiz algumas viagens que me levaram a Portugal, Checoslováquia e Romênia. Em Portugal, o mais pobre dos países europeus ocidentais, disseram-me que "as pessoas não vão mais ao teatro ou ao cinema". Compreensivo, justifiquei: "Ah, com todas as suas dificuldades econômicas, as pessoas não têm dinheiro". A resposta surpreendente foi: "De maneira alguma. É justamente o oposto. A economia está melhorando lentamente. Antes, quando o dinheiro era pouco, a vida era muito cinzenta, e sair, ir ao teatro ou

ao cinema era uma necessidade, então é claro que se poupava dinheiro para isso. Hoje, as pessoas estão começando a ter um pouco mais para gastar, e toda a gama de possibilidades do consumidor do século XX está ao alcance. Há vídeos, CDs e, para satisfazer a necessidade eterna de estar com outras pessoas, existem os restaurantes, voos fretados, pacotes turísticos. E ainda roupas, sapatos, cortes de cabelo... O cinema e o teatro ainda estão lá, mas desceram muito na escala de prioridades".

Do Ocidente orientado pelo mercado, sigo para Praga e Bucareste. Aqui também, assim como na Polônia, na Rússia e em quase todos os países que foram comunistas, há o mesmo grito de desespero. Há alguns anos, as pessoas brigavam para garantir assentos nos teatros, que, agora, operam com 25 por cento de sua capacidade. Novamente, em um contexto social totalmente diferente, deparamos com o mesmo fenômeno de um teatro que já não possui mais apelo.

Nos dias de opressão totalitária, o teatro era um dos poucos lugares onde alguém podia sentir-se livre por alguns momentos e inclusive escapar para uma existência mais romântica, mais poética; ou então, escondidas e protegidas pelo anonimato da plateia, as pessoas podiam unir-se em riso ou aplauso em atos de desafio à autoridade. Cada linha de um clássico respeitável podia dar ao ator, por meio da mais sutil ênfase em uma palavra ou de um gesto imperceptível, a oportunidade de entrar em secreta cumplicidade com o espectador, expressando o que de outra forma seria perigoso demais expressar. Essa necessidade não existe mais, e o teatro é forçado a se confrontar com um fato desagradável: as gloriosas casas do passado estavam lotadas por muitos motivos, justificáveis, mas que não tinham relação com a verdadeira experiência teatral da peça em si.

Vamos olhar mais uma vez para a situação na Europa. Desde a Alemanha até o Oriente, incluindo o vasto continente russo, e também em direção ao Ocidente atravessando a Itália, Portugal e Espanha, houve uma longa série de governos totalitários.

A característica de todas as formas de ditadura é que a cultura se congela. Não importa quais sejam suas formas, elas já não têm a possibilidade de viver, morrer, substituir umas às outras conforme as leis naturais. Certa escala de formas culturais é reconhecida como segura, respeitável e institucionalizada, ao passo que todas as outras formas são consideradas suspeitas, sufocadas ou erradicadas. O período entre os anos 1920 e 1930 foi para o teatro europeu uma época de extraordinária animação e fertilidade. As maiores inovações técnicas — palcos rotatórios, palcos abertos, efeitos de luz, projeções, cenário abstrato, construções funcionais — foram conquistadas nesse período. Foram estabelecidos alguns estilos de atuação, alguns tipos de relação com as plateias, algumas hierarquias, tais como o lugar do diretor ou a importância do cenógrafo. Eles estavam sintonizados com seu tempo. A isso seguiram-se enormes perturbações sociais: guerras, massacres, revoluções e contrarrevoluções, desilusão, rejeição de velhas ideias, fome de novos estímulos, uma atração hipnótica por tudo que fosse novo e diferente. Hoje a tampa foi levantada. Mas o teatro, rigidamente confiante em suas velhas estruturas, não mudou. Ele já não faz parte de seu tempo. Como resultado, por muitas razões, o teatro está em crise em todo o mundo. Isso é bom, é necessário.

É de importância vital fazer uma distinção clara: "teatro" é uma coisa, mas "teatros" são algo muito diferente. Os "teatros" são as caixas; uma caixa não é o seu conteúdo, assim como o envelope não é a carta. Escolhemos nossos envelopes de acordo com a forma e o tamanho de nossa mensagem. Tristemente, o paralelo se encerra neste ponto: é fácil jogar um envelope no fogo; muito mais difícil é jogar fora um prédio, especialmente um belo prédio, mesmo quando sentimos, instintivamente, que ele já não serve a seus fins. É mais difícil ainda descartar os hábitos culturais impressos em nossas mentes, costumes estéticos, práticas artísticas e tradições. No entanto, o "teatro" é uma necessidade humana fundamental, enquanto os "teatros" e suas formas e estilos são apenas caixas temporais e substituíveis.

Retornamos, então, ao problema dos teatros vazios e vemos que a questão pode não ser a reforma, palavra que significa precisamente refazer as velhas formas. Enquanto a atenção estiver restrita à forma, a resposta será puramente formal e, na prática, frustrante. Se falo tanto sobre elas é para enfatizar que uma busca por novas formas não poderá ser em si a resposta. O problema é o mesmo para países com estilos de teatro tradicional. Se modernização significa colocar o vinho antigo em novas garrafas, a armadilha formal ainda está hermeticamente fechada. Se a tentativa do diretor, do coreógrafo e do ator for a de tomar por forma reproduções naturalistas das imagens do cotidiano, novamente verão, para sua frustração, que dificilmente são capazes de ir além daquilo que a televisão mostra a todo momento.

Uma experiência teatral que vive no presente deve estar próxima do pulso do tempo, assim como um grande estilista de moda jamais procura cegamente a originalidade, harmonizando misteriosamente sua criatividade à sempre mutável superfície da vida. A arte teatral deve ter uma faceta cotidiana: as histórias, situações e temas devem ser reconhecíveis, porque um ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que conhece. A arte teatral também deve ter uma substância e um significado. Essa substância é a densidade da experiência humana; de uma maneira ou de outra, todo artista anseia por capturá-la em seu trabalho, e talvez sinta que o significado surge através da possibilidade de contatar a fonte invisível além de suas limitações normais, que dão sentido ao significado. Arte é uma roda de fiar, girando ao redor de um centro que não podemos apreender ou definir.

Então qual é nosso objetivo? É, nem mais nem menos, um encontro com o tecido da vida. O teatro pode refletir cada aspecto da existência humana. Sendo assim, cada forma é válida e pode ter um lugar potencial na expressão dramática. As formas são como palavras: só recebem significado quando usadas corretamente. Shakespeare tinha o maior vocabulário dentre os poetas ingleses, adicionando constantemente palavras ao seu le-

que, combinando termos filosóficos obscuros com as mais cruas obscenidades, até que, no fim das contas, havia 25 mil palavras à sua disposição. No teatro, há uma infinidade de outras linguagens além das palavras, por meio das quais a comunicação é estabelecida e mantida com a plateia. Há a linguagem corporal, sonora, rítmica, das cores, dos figurinos, do cenário e das luzes, tudo isso a ser acrescentado àquelas 25 mil palavras disponíveis. Cada elemento da vida é como uma palavra em um vocabulário universal. As imagens do passado, da tradição, de hoje, foguetes lançados à Lua, pistolas, gírias chulas, uma pilha de tijolos, uma chama, uma mão no coração, um grito saído das entranhas, os infinitos timbres vocais, tudo isso é como nomes e adjetivos com os quais podemos compor novas frases. Podemos utilizá-los adequadamente? Seriam necessários? Seriam os meios que tornam o que é expresso mais vívido, agudo, dinâmico, refinado e verdadeiro?

Hoje, o mundo nos oferece novas possibilidades. Este grande vocabulário humano pode se alimentar de elementos que, no passado, jamais foram combinados. Cada raça, cada cultura pode trazer sua própria palavra para uma frase que une a humanidade. Nada é mais vital para a cultura teatral mundial do que o trabalho conjunto de artistas de diferentes raças e culturas.

Quando tradições separadas se unem, há inicialmente obstáculos. Quando, por meio do trabalho intenso, um objetivo comum é descoberto, eles desaparecem. No momento em que desaparecem, os gestos e os tons de voz de cada um tornam-se arte da mesma linguagem, expressando, por um momento, uma verdade compartilhada em que a plateia está inclusa: este é o momento para o qual todo teatro leva. Essas formas podem ser antigas ou novas, podem ser ordinárias ou exóticas, simples ou elaboradas, sofisticadas ou ingênuas. Elas podem vir das fontes mais inesperadas, podem parecer totalmente contraditórias e mesmo mutuamente excludentes. Ainda que, no lugar da unidade de estilo, arranhem-se e se atropelem, algo saudável e revelador pode surgir daí.

O teatro não deve ser maçante. Não deve ser convencional. Deve ser inesperado. Ele nos leva à verdade por meio da surpresa,

da excitação, dos jogos, do prazer. Faz o passado e o futuro serem parte do presente, afasta-nos daquilo que normalmente nos envolve, e anula a distância entre nós e aquilo que normalmente está muito distante. Uma história dos jornais de hoje pode, de repente, parecer muito menos verdadeira, menos íntima do que algo de outro tempo, de outro lugar. O que conta é a verdade do momento presente, o sentimento absoluto de convicção que só pode surgir quando uma unidade enlaça o artista e a plateia. Isso se torna visível quando as formas temporais serviram a seu propósito e nos trouxeram ao instante único, irrepetível, de quando uma porta se abre e nossa visão é transformada.

NÃO HÁ SEGREDOS

Há um momento em que não se pode continuar dizendo não. No decorrer dos anos, quando as pessoas me perguntavam: "Podemos vir e assistir a um de seus ensaios?", eu respondia: "Não". Sinto-me compelido a fazer isso por causa de certas experiências negativas.

Bem no começo, eu deixava que visitantes viessem aos ensaios. Permiti que um quieto e modesto estudante se sentasse discretamente no fundo do auditório durante os ensaios de uma peça de Shakespeare. Ele não era um problema, mal notei sua existência até o dia em que o encontrei no bar de um pub local explicando aos atores como eles deveriam atuar suas cenas. Apesar dessa experiência, alguns anos mais tarde, permiti a um autor respeitável observar o processo, uma vez que me convencera de que isso seria importante para sua própria pesquisa. Minha única condição era a de que ele não publicasse nada sobre o que testemunhou. Apesar de sua promessa, surgiu um livro repleto de impressões inexatas, traindo o essencial laço de confiança que é a base para que ator e diretor trabalhem juntos.

Mais tarde, quando eu estava apresentando uma peça pela primeira vez na França, descobri que era bastante normal que o proprietário do teatro viesse ao espetáculo com seus amigos ricos, em casacos de pele e joias, e conversassem animadamente, observando essas estranhas e engraçadas criaturas chamadas atores, não hesitando em fazer comentários barulhentos e frequentemente sarcásticos sobre o que viram.

"Nunca mais!", jurei. E, com o passar dos anos, cada vez mais vejo quão importante é para os atores, que são naturalmente

medrosos e hipersensíveis, saberem que estão totalmente protegidos pelo silêncio, intimidade e privacidade. Quando se tem essa segurança, é possível a cada dia experimentar, errar, ser tolo, ter a certeza de que fora dessas quatro paredes ninguém jamais saberá, e a partir desse ponto se começa a encontrar a força que o ajuda a se abrir, tanto para si mesmo quanto para os outros. Percebi que a presença até mesmo de uma única pessoa em algum lugar no escuro atrás de mim é uma distração contínua e fonte de tensão. Um observador pode até ser uma tentação para que o diretor se exiba, intervenha onde deveria ficar calado, por medo de parecer ineficiente, desapontando assim o visitante.

Essa é a razão pela qual tenho sempre negado os constantes pedidos para se observar nosso trabalho. Embora eu entenda o quanto as pessoas querem saber o que acontece lá, o que nós realmente fazemos. No entanto, hoje, neste *workshop*, sinto-me tentado a dizer: "Sim, não há segredos". Tentarei descrever, fato por fato, o processo de trabalho, e para fazê-lo de forma muito precisa usarei, como exemplo, a minha recente produção, em Paris, de *A tempestade*.

Primeiramente, a escolha da peça. Nós somos um grupo internacional, e a maioria de nós trabalha junta há muito tempo. Havíamos terminado um grande ciclo de trabalho de muitos anos com o *Mahabharata* em francês, em inglês e em filme. Conseguimos uma temporada de peças e músicas sul-africanas para nosso teatro em Paris, em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa e ao Ano dos Direitos Humanos. Senti, agora, a necessidade, pelo grupo de atores e por mim, de tomar uma direção completamente nova e deixar para trás toda a imagem do passado que havia se tornado parte das nossas vidas. Interessei-me pela estranha e difícil relação entre o cérebro e a mente, e, depois de ler um livro escrito pelo médico Oliver Sacks chamado *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, passei a enxergar a possibilidade de dramatizar esse mistério por meio de padrões comportamentais de certos ca-

sos neurológicos. Nosso grupo ficou muito interessado no novo campo que esse trabalho propunha.

Porém, quando se trabalha a partir de um tema que não tem forma ou estrutura aparente, é essencial não se ter limite de tempo. A vantagem de uma peça que já existe é a de o autor já ter terminado todo o seu trabalho, de modo que é possível determinar o tempo necessário para a encenação e, assim, fixar uma data para a estreia. De fato, essa é a única diferença entre um projeto experimental e montar uma peça já existente. Ambas as ações devem ser igualmente experimentais, só o tempo necessário difere: em um caso, o teatro pode anunciar a programação da peça, no outro, a data deve ficar em aberto.

Percebendo, portanto, que precisaríamos de tempo para nossos estudos neurológicos e para o desenvolvimento da pesquisa, e ainda reconhecendo a responsabilidade prática de manter um teatro e uma organização, procurei uma peça que se encaixasse em nosso grupo internacional, que tivesse qualidade para inspirar os atores e, ao mesmo tempo, trazer algo de valor para a plateia, algo relacionado às necessidades e realidades da nossa era. Tais reflexões sempre me levaram diretamente a Shakespeare, modelo insuperável, cuja obra é sempre relevante e contemporânea.

A tempestade é uma peça que conheço bem, afinal a dirigi pela primeira vez há 35 anos em Stratford com o grande ator inglês John Gielgud como Próspero. Retomei-a alguns anos mais tarde no mesmo teatro como um experimento, em colaboração com outro diretor inglês. Quando, em 1968, realizei, em Paris, o primeiro *workshop* com atores de diversas culturas que levou ao final à criação do nosso Centro Internacional, escolhi cenas desta peça como a matéria-prima que serviria de base para desenvolver nossas improvisações e pesquisa. Então, a peça sempre esteve muito presente em meu espírito. Porém, curiosamente, jamais pensei em *A tempestade* como a resposta para minha atual questão, até que um dia, sentado em um jardim londrino e conversan-

do sobre meu dilema na procura do tema correto para o nosso grupo de atores, um amigo a sugeriu. Imediatamente, vi que era exatamente daquilo que precisávamos e que era perfeito para os nossos atores. Esta não foi a primeira vez em minha vida em que tive a ciência de que todos os fatores necessários para uma decisão já estavam preparados em uma parte inconsciente da minha mente, sem que a parte consciente tivesse qualquer papel nas deliberações. Por isso é difícil responder à primeira pergunta que geralmente é feita: "Como você escolhe uma peça?".

É um acidente ou uma escolha? É frivolidade ou resultado de uma reflexão profunda? A melhor escolha seria, penso, prepararmo-nos lançando mão das opções que rejeitamos até que a solução verdadeira, que estava desde sempre ali, salte aos olhos. Vive-se dentro de um padrão: ignorá-lo é tomar direções falsas; mas, quando o momento do movimento sutil é respeitado, torna-se um guia, e em retrospectiva pode-se traçar um claro padrão que continua a se desdobrar.

No momento em que a parte consciente da minha mente percebeu que *A tempestade* poderia ser a resposta, as vantagens que esta peça oferecia tornaram-se claras. Primeiramente, uma peça de Shakespeare só pode ser montada quando se está convencido de que se tem os atores certos. É tolice um diretor dizer: "Quero encenar *Hamlet*", para somente depois pensar em que atores podem atuar na peça. É possível carregar consigo durante vários anos o desejo de trabalhar com um ótimo texto, mas a decisão prática só pode vir quando se enxergam os parceiros indispensáveis, os intérpretes dos papéis principais. *Rei Lear* foi um assunto que me assombrou por muito tempo, mas o momento de transformar esse fantasma em realidade surgiu apenas quando o único ator na Inglaterra capaz de realizar essa tarefa estava maduro e pronto — esse era Paul Scofield. No caso de *A tempestade*, percebi que tínhamos conosco um ator africano, Sotigui Kouyaté, que poderia trazer algo novo, diferente e talvez mais verdadeiro do que qualquer ator europeu, ao papel principal de Próspero,

o mágico, e que os outros atores provenientes de culturas não inglesas poderiam iluminar essa complexa peça à luz de suas próprias tradições, que às vezes estão mais próximas da espiritualidade da Inglaterra elisabetana do que dos valores urbanos da Europa contemporânea.

O ponto de partida estava, então, definido. Só precisávamos de uma data. Calculei o tempo de ensaio necessário — 14 semanas —, mas subestimei o tempo necessário de preparação. Algumas semanas depois, fiquei alarmado e reformulei todo o nosso planejamento, adiando o início dos ensaios em alguns meses.

Jean-Claude Carrière iniciou o trabalho a partir de uma tradução francesa e, ao mesmo tempo, iniciei as discussões sobre os aspectos visuais com o cenógrafo Chloé Obolensky. Vejam, essa é a parte mais delicada do processo, uma vez que contém sua própria contradição. Deve haver um espaço organizado de uma maneira apropriada, um figurino, sendo óbvio que isso demanda organização e planejamento. Porém, a experiência demonstra cada vez mais que as decisões tomadas pelo diretor e pelo cenógrafo antes de os ensaios começarem são invariavelmente inferiores àquelas tomadas muito mais tarde durante o processo. A partir daquele ponto, diretor e cenógrafo não estão mais sozinhos com suas visões e estéticas particulares, sendo alimentados por uma visão infinitamente mais profunda, tanto da peça quanto das suas possibilidades teatrais, provenientes das explorações entrelaçadas de todo um grupo de indivíduos criativos e imaginativos.

Antes dos ensaios, o melhor dos trabalhos do diretor e do cenógrafo é não apenas limitado e subjetivo — pior, impõe formas rígidas, seja no palco encenando ou na vestimenta dos atores, e pode muitas vezes destruir ou incapacitar um desenvolvimento natural. Logo, o verdadeiro método de trabalho envolve um malabarismo muito sutil para o qual não há regras e que muda a cada vez entre o que deve ser preparado com antecedência e o que pode ser seguramente deixado em aberto. Inicialmente, voltei os olhos para meus trabalhos e experiências

anteriores com essa peça e percebi que não havia nada que eu gostaria de retomar: pertencem a outro mundo, outro entendimento. Enquanto relia a peça nesse novo contexto, certas formas cintilantes começaram a dançar obscuramente nos cantos da minha mente. Minha primeira produção em Stratford seguiu o ponto de vista aceito de que *A tempestade* é um espetáculo e como tal tinha que ser trazido à vida por meio de efeitos de palco elaborados. Então me diverti, criando momentos visuais impactantes, compondo música eletrônica atmosférica, introduzindo deusas e pastores dançantes. Intuitivamente, agora sentia que o espetáculo não era a resposta, pois ele disfarçava as mais profundas qualidades da peça e que qualquer coisa que fizéssemos tomava a forma de uma série de jogos — *playing* em seu sentido mais literal — executado por um pequeno grupo de atores. Intelectualmente, a análise que fiz é que a peça não tem raízes na realidade, na geografia ou na história, e, por ser simplesmente uma imagem e um símbolo, não é possível evocar a ilha por qualquer forma de ilustração literal. Desse modo, ao completar minha primeira leitura, rabisquei na última folha um esboço de um jardim Zen, como em Quioto, onde uma ilha é sugerida por uma rocha e a água por cascalhos. Esse poderia ser o espaço formal no qual os atores, providos apenas de suas próprias imaginações como guia, poderiam sugerir diretamente todos os níveis do tema.

Quando Chloé Obolensky e eu tivemos nossa primeira discussão, vimos apenas desvantagens nessa solução. Seria difícil caminhar sobre os cascalhos, que serviriam de distração devido ao barulho contínuo, e sobre os quais seria desagradável e estranho sentar. Então o Jardim Zen foi descartado, mas continuamos convencidos de que o princípio da sugestão por meio de pouquíssimos recursos continuava válido. A questão agora, para nós, era evocar a natureza por meio de uma superfície natural, como terra ou areia, ou imaginativamente em uma superfície mais adequada para atuar, como madeira ou tapete.

Todo cenógrafo e todo diretor de *A tempestade* são forçados, desde o início, a enfrentar uma grande dificuldade. A peça tem unidade de lugar — a ilha —, exceto pela primeira cena, que se passa em um barco no mar durante uma tempestade. É necessário violar essa unidade criando um complicado cenário realista para os primeiros momentos da peça? Quanto melhor isto é feito, piores são as possibilidades de evocar a ilha, subsequentemente, em uma convenção não naturalista, e mais difícil se torna encenar a segunda longa e silenciosa cena da exposição, quando Próspero conta sua vida para a filha. Se a convenção escolhida é um cenário pictórico elaborado, a solução é fácil: constrói-se um impressionante naufrágio, e depois muda-se para uma ilha deserta. Mas, se esse viés for rejeitado, deve-se descobrir o que pode facilmente levar ao mar em um momento e à terra firme em outro. Concordamos em deixar esse problema em aberto, para ser resolvido quando os atores começassem a trabalhar em nosso espaço.

Nosso grupo era basicamente composto por atores que já haviam trabalhado no Centro Internacional. O princípio de seleção do elenco era reinterpretar a peça à luz de culturas tradicionais, com um Próspero e um Ariel africanos, um espírito de Bali, e um jovem ator alemão que se uniria a nós pela primeira vez para trazer uma nova leitura do papel de Caliban, tão frequentemente representado ora como um monstro feito de plástico e borracha, ora como um negro, explorando-se a sua cor da pele para ilustrar, de forma muito banal, a ideia de um escravo. Eu queria uma nova imagem de Caliban, com a feroz, perigosa e incontrolável rebeldia de um adolescente de nossos dias.

Miranda, como concebida por Shakespeare, é de fato muito jovem, precisamente 14 anos de idade, sendo Ferdinando muito mais velho. Pareceu óbvio que esses papéis forneceriam sua verdadeira beleza se fossem representados por atores da idade correta, e especialmente se Miranda possuísse a graça que uma educação tradicional pode conceber. Encontramos uma garota indiana, treinada como dançarina por sua mãe desde bem cedo, e outra, muito jovem ainda, meio vietnamita.

O início do processo foi sairmos de nosso ambiente normal. Então, todo o elenco, os assistentes e Jean-Claude Carrière partimos para Avignon, onde recebemos acomodações e um grande espaço para ensaios em antigas clausuras de um velho monastério. Aqui, em paz e reclusão absoluta, passamos dez dias em preparação. Todos chegaram com suas cópias de *A tempestade* em mãos, mas os roteiros nunca foram abertos. Nem por um momento tocamos na peça. Primeiro exercitamos nossos corpos, e depois nossas vozes.

Fizemos exercícios de grupo cujo único propósito era desenvolver rapidez de resposta, a mão, a escuta e o contato dos olhos: uma consciência coletiva facilmente perdida e que deve ser constantemente renovada para reunir os indivíduos separados e agrupá-los em uma equipe sensível e vibrante. A necessidade e as regras são as mesmas do esporte, mas uma equipe ativa deve ir além: não somente os corpos, mas os pensamentos e sentimentos devem atuar e manter-se sintonizados. Isso demanda exercícios vocais e improvisações, tanto sérios quanto cômicos. Após alguns dias, nosso estudo incluiu palavras: palavras únicas, depois grupos de palavras e finalmente algumas frases isoladas em inglês e em francês para tentar fazer parecer real, para todos, a natureza especial da escrita shakespeariana, incluindo o tradutor. Em minha experiência, é sempre um erro os atores começarem seus trabalhos com uma discussão intelectual, uma vez que a mente racional, como instrumento de descoberta, não chega nem perto das mais secretas faculdades da intuição. A possibilidade de entendimento intuitivo através do corpo é estimulada e desenvolvida de diversas maneiras. Se isso ocorre, no mesmo dia pode haver momentos de repouso quando a mente é capaz de, pacificamente, desempenhar seu verdadeiro papel. Só então a análise e a discussão do texto podem encontrar seu lugar natural.

Depois desse primeiro período de silenciosa concentração, retornamos ao nosso teatro em Paris, o Bouffes du Nord. Chloé, a

cenógrafa, havia preparado para o primeiro ensaio não elementos cênicos, mas "possibilidades". Isso significou cordas penduradas no teto, escadas, tábuas, blocos de madeira, valises, além de tapetes, pilhas de terra de diferentes cores, pás e enxadas — elementos que não estão ligados a qualquer concepção estética, sendo simples implementos que o ator pode pegar, usar e descartar.

Cada cena foi improvisada de diversas maneiras, sendo os atores encorajados a usar livremente todo o espaço e a variedade de objetos sugeridos por sua imaginação. Como diretor, eu fazia sugestões, propunha novas ideias — geralmente tendo que criticar minhas próprias propostas e descartá-las após vê-las sendo postas em prática pelos atores. Se algum observador fosse admitido durante este período, teria a impressão de total confusão, de cabeças sendo feitas e desfeitas em padrões desconcertantes. Até os atores se perdiam, e o papel do diretor é manter o rumo e o propósito do que está sendo explorado. Quando isso acontece, essa primeira explosão de energia não é tão caótica quanto parece, pois produz uma grande quantidade de material bruto que vai possivelmente delinear as formas finais.

A tarefa é auxiliada pelo desafio da própria peça. A qualidade da obra, o enigma que contém, faz dela uma juíza inflexível. A peça é o rigor, a austeridade que ajuda a separar o valioso do inútil dentro da massa de ideias não desenvolvidas. No caso de *A tempestade*, o texto é de tal qualidade que toda invenção e decoração parecem desnecessárias e mesmo vulgares. Logo se é pego em uma armadilha assustadora: tudo o que se faz após o primeiro momento de entusiasmo torna-se rapidamente inadequado e extrapola os limites. O oposto, porém, é até pior, pois não se pode escapar sem fazer algo; nenhum texto pode "falar por si mesmo". O jeito simples é sempre o mais difícil de ser encontrado, uma vez que a mera falta de invenção não é simplicidade, mas, sim, teatro tedioso. Ora, ao mesmo tempo em que é preciso intervir, é necessário também manter-se muito crítico a respeito destas tentativas de intervenção.

Desse modo, inventamos, tentamos, exploramos, discutimos. A primeira cena, o naufrágio, foi abordada no mínimo de vinte maneiras diferentes. Havia tábuas que sugeriam o deque de um navio carregado pelos atores que, agachados, colocavam-nas sobre os joelhos para criar os íngremes ângulos agudos de um deque inclinado. Ariel e os espíritos faziam muitos jogos estéticos, arremessando o navio em miniatura sobre a cabeça dos atores, destruindo o navio com uma rocha ou afogando-o em um balde de água. Marinheiros subiam as escadas ou tombavam nas várias fileiras do auditório; cortesãos sentavam em apertadas cabines sob lampiões, enquanto espíritos mascarados alegremente tomavam os lugares dos marinheiros amotinados. Tudo era excitante no momento em que pensávamos naquilo, mas não tão convincente quando olhávamos com frieza no dia seguinte, quando era tudo invariavelmente eliminado sem arrependimento algum. Em desespero, abandonamos todas as formas ilustrativas, posicionando os atores em formações estritas como em um oratório, usando suas vozes para imitar o som do vento e das ondas — isso pareceu muito promissor, até que voltamos a isso de novo e o consideramos formal e desumano.

Nada parecia apropriado. Cada imagem tinha suas desvantagens: muito convencional, muito improvável, muito intelectual, muito *déjà-vu*. Um por um, todos os apetrechos foram desprezados, as tábuas, as cordas, as escadas de aço, os navios em miniatura. No entanto, nada é completamente perdido — um traço poderia ficar e retornar inesperadamente semanas depois em uma cena diferente. Por exemplo, se não tivéssemos perdido tanto tempo experimentando um navio em miniatura na primeira cena, jamais surgiria a ideia de Ariel atuar, em sua primeira cena com Próspero, com um navio de vela vermelha equilibrado em sua cabeça, onde foi genuinamente útil, pois era justamente esse o elemento necessário para dar um suporte colorido a suas ações. As cordas que pareciam tão pesadas na cena do barco tornaram-se muito valiosas em um momento preciso três cenas depois, em

que uma corda usada por Caliban, que normalmente não teria a necessidade de escalar no ar, era menos esperada. Da mesma forma, se um dos músicos não achasse em sua sacola de "possibilidades" um tubo oco cheio de cascalho que faz um som parecido com o das ondas do mar, provavelmente jamais teríamos encontrado esse simples dispositivo que poderia substituir todas as nossas primeiras e desajeitadas tentativas de evocar a tempestade e sugerir à plateia, já nos primeiros segundos, que é na ilha da imaginação que a performance ocorrerá.

O trabalho principal, dia após dia, era lutar com as palavras e seus significados. O sentido também emerge lentamente do texto por tentativa e erro. Um texto toma vida somente através do detalhe, que é fruto do entendimento. Inicialmente, um ator não pode dar mais do que uma ampla e generalizada impressão daquilo que uma frase contém, e geralmente precisa de ajuda. Isso pode ser feito por meio de conselho ou crítica. Há também uma técnica que desenvolvemos com os cantores em *Carmen*. Quando o cantor se demonstrava incapaz de transformar sua atuação geral em ações detalhadas e significativas, um de meus colaboradores, um excelente ator, fazia o papel por ele. Pode parecer que estivéssemos seguindo os caminhos das piores produções antiquadas, em que o cantor tinha que copiar, grotescamente, o que lhe era apresentado. Porém, não era esse o objetivo. Uma vez que a imitação era dominada com sucesso, abandonava-se a velha técnica e o cantor deveria descartar completamente o que acabara de aprender. Em todos os casos, o cantor, tendo saboreado nele mesmo o que significa uma atuação minuciosa — algo que jamais poderia ser expresso pela descrição —, podia ir agora adiante para descobrir, a seu modo, seus principais detalhes. Tal processo também ajudou aqueles de nossos atores que nunca tinham atuado em uma peça de Shakespeare: pela imitação podiam "sentir" diretamente a cena, assumindo um padrão determinado criado por um ator mais experiente. Uma vez cumprido seu papel, isso poderia ser descartado, como uma criança que joga fora a boia

quando aprende a nadar. Similarmente, estimula o entendimento quando os atores trocam de papéis durante o ensaio e recebem novas impressões das personagens que procuram habitar. É preciso que o diretor evite demonstrar a maneira como ele próprio faria o papel, forçando assim o ator a assumir e sustentar essa construção estranha e imposta. Em vez disso, o ator deve ser estimulado o tempo todo a encontrar, no final, seu próprio caminho.

Em meio a outras tantas dificuldades da peça, as cenas dos nobres no navio naufragado são particularmente frustrantes. Shakespeare escreveu essas cenas de uma forma que deixa os personagens pouco desenvolvidos e sua situação muito pouco dramatizada. É como se, em sua última peça, ele tivesse deliberadamente deixado de lado todas as técnicas que desenvolvera ao longo de toda a sua carreira para despertar o interesse e a identificação da plateia com os personagens. Como resultado, tais cenas podem facilmente ser sem cor e entediantes: quanto mais comprometidas com o realismo psicológico, mais se descobre a debilidade da caracterização. Tornou-se claro para nós que Shakespeare, ao escrever *A tempestade* como uma fábula, desejava manter constante uma leveza de tom, como um contador de histórias oriental, evitando os momentos intensos do drama sério que suas tragédias contêm. Tentamos desenvolver a incongruência da situação dos nobres em um mundo de ilusões através da frequente presença de espíritos — desencaminhando os humanos, enganando-os e incitando-os a revelar suas intenções ocultas. Isso demandou muitas improvisações e invenções criadas pelos próprios espíritos, e com sua ajuda sentimos que estávamos descobrindo como evocar diferentes imagens da ilha com a maior economia de recursos. Ainda não sabíamos que essa seria a fonte de nossa maior crise.

Para explicá-lo, devo retornar à cenografia. Durante as primeiras semanas, vendo a peça tomar vida, a cenógrafa e eu ficamos cada vez mais convencidos de que precisávamos de um espaço vazio onde a imaginação pudesse brincar livremente. Havíamos rejeitado as cordas e os demais objetos dos primeiros dias,

assim como os pisos de madeira e acarpetados, convencidos de que a textura da história demandava sua encenação com elementos naturais. Então, durante uma semana, Chloé trouxe várias toneladas de terra vermelha ao teatro. Com o objetivo de dar vida e variedade aos movimentos dos atores, moldou cuidadosamente o chão com pequenas elevações e morrinhos, fez um buraco fundo em um dos morros e, como resultado, o teatro se transformou em um local radiante de proporções épicas.

Porém, iniciados os ensaios, percebemos que a grandeza do espaço tornava nossas ações lamentavelmente inadequadas. Chegávamos agora ao ponto de sugerir o navio com pequenas varetas de bambu seguradas horizontalmente, as quais, quando postas verticalmente, eram o suficiente para evocar a floresta. Para os espíritos eram necessários não mais do que poucas folhas de palmeiras, lâminas de grama e ramos para jogar com a imaginação. Mas, para nossa consternação, percebemos que o novo espaço se recusava a colaborar com esse tipo de sugestão. A área não evocava mentalmente a ilha; em vez disso, tornou-se uma ilha real, uma paisagem trágica esperando pelo rei Lear. Então, refizemos cada uma das cenas, adequando-as ao cenário e as combinando com suas proporções. Foram usadas grandes estacas, objetos infinitamente maiores e, para o navio no mar, consideramos inclusive cobrir o palco com fumaça, uma vez que essa paisagem real não poderia se transformar em mar apenas pela força da representação. Então, eu e Chloé reconhecemos, para nosso espanto, que estávamos caindo na armadilha clássica de ter de adaptar a representação ao cenário, e tentando justificar a tempestade de *A tempestade*, colocando uma imagem realista sobre a outra. Não conseguíamos achar uma saída. O cenário e a atuação não combinavam, e não havia solução aparente.

O que nos salvou foi um evento que se tornou, faz muitos anos, parte dos nossos métodos de ensaio. Em dado momento, quase dois terços do período de ensaios percorridos, quando os atores já tinham decorado suas falas, entendido a história, en-

contrado as ligações essenciais entre as personagens — e quando a produção estava tomando forma em termos de movimento, objetos, imobiliário, cenário, figurino —, abandonamos tudo e fomos em uma tarde a uma escola onde, em um porão pequeno e abarrotado, cercado de aproximadamente cem crianças, improvisamos diretamente uma versão da peça, usando as possibilidades daquele espaço, apenas com os objetos então disponíveis de maneira livre, de acordo com as necessidades.

O objetivo do exercício é se portar como bons contadores de história. Quase invariavelmente, as crianças nada sabem previamente sobre a peça que lhes trazemos, de modo que nosso trabalho é encontrar os meios mais imediatos de capturar suas imaginações sem deixar que se dispersem, fazendo a história tomar vida com frescor a cada momento. Isto é sempre muito revelador, e, em apenas algumas horas, nosso trabalho ganha várias semanas: podemos claramente ver o que é bom, o que é ruim, no que acertamos, onde não foram boas as nossas apostas, e juntos descobrimos muitas verdades essenciais sobre aquilo de que uma peça necessita. As crianças são muito melhores e precisas do que a maioria dos amigos e críticos de teatro; elas não têm preconceitos, teorias, ideias fixas. Elas querem um envolvimento total naquilo que experimentam. Porém, se não estão interessadas, não têm razão alguma para esconder sua falta de atenção — percebemos isso imediatamente e podemos lê-lo como sendo verdadeiramente uma falha da nossa parte.

Nesta oportunidade, trabalhando sobre um tapete em um espaço muito pequeno, a peça finalmente tomou vida. Como não havia a intenção de dizer algo por meio da imitação, a imaginação da plateia estava livre para responder a qualquer sugestão. De modo que os atores batiam portas e balançavam cortinas grossas de plástico para evocar a tempestade, pilhas de sapatos tornaram-se os diários de bordo que Ferdinand deveria coletar, Ariel puxava uma rede de arame do jardim para aprisionar os nobres e assim por diante. A performance não tinha um estilo estético, era

rústica, direta e totalmente exitosa, porque os meios serviam aos fins, e sob essas condições a peça foi perfeitamente transmitida. Isso fez com que eu e a cenógrafa ficássemos alertas para muitas novas questões — e, na verdade, muito preocupados.

Pode-se se ver com muita frequência grupos jovens atuarem em pequenos espaços e serem incrivelmente exitosos, ao passo que, quando transferidos a um palco maior, este pode parecer lamentavelmente insuficiente. Energia e qualidade são geralmente inseparáveis do contexto em que ocorrem. Por isso, reconhecemos claramente que as invenções fantásticas que funcionaram tão bem em uma pequena sala pareceriam infantis e amadoras se as reproduzíssemos literalmente no espaço desafiador de nosso próprio teatro, que naturalmente demanda uma qualidade diferente de criação. Ao mesmo tempo, havíamos testemunhado a evidência prática da nossa própria teoria: essa peça tinha de se ver livre de qualquer imitação que confinasse a imaginação.

Minha própria resposta era dizer que deveríamos voltar à ideia do tapete, como uma área neutra, porém atrativa, onde qualquer coisa pudesse ocorrer. Chloé discordou —, mas estávamos ambos convencidos de que essa proposição tinha de ser imediatamente testada. Surpresos, nossos atores, ao retornarem ao teatro, encontraram, no meio da terra vermelha, nosso grande tapete persa, área em que atuamos há muito tempo em *A conferência dos pássaros*. Fizemos a peça toda de uma só vez, usando todos os elementos que havíamos usado para ensaiar no teatro, mas confinando a ação sobre o tapete. Os resultados foram estranhamente contraditórios. De um lado, a peça ganhou imensamente por ter um espaço de atuação reduzido. Tornando-se mais concentrada, o fato de ela não mais se espalhar até as paredes do teatro nos livrou de certo naturalismo: o tapete tornou-se um espaço formal, de atuação, e de repente o uso das finas varinhas de bambu e de pequenos objetos fez novamente sentido. O que antes parecera ridículo em um grande espaço agora recuperava seu significado natural. Mas, de outro, como Chloé havia temido,

o desenho do tapete persa, que fora tão evocativo para o poema Sufi, de *A conferência dos pássaros*, aqui tornou-se irritantemente um elemento de distração. Onde queríamos que o espectador imaginasse o mar, a areia e o céu, o intrincado desenho oriental se recusava a cooperar, uma vez que sua própria beleza tornava impossíveis outras ilusões. Era como se ele estivesse falando alto e em outra língua para a plateia. Na escola, claro, o tapete era invisível, era apenas um tapete simples, familiar e gasto da sala de aula, que não tinha existência.

Perguntávamo-nos se poderíamos usar um tapete simples sem desenho, e na mesma hora reconhecemos que isso seria como um carpete de parede a parede em um hotel ou escritório, trazendo consigo irrelevantes associações cotidianas. Tentamos jogar um pouco de areia no tapete persa, mas o resultado foi lamentável. Por sorte, naquele momento, tínhamos planejado alguns dias de férias que passei olhando para o chão, comparando todo o tipo de superfície de terrenos em construção, parques e terrenos baldios. Quando voltei, Chloé havia emoldurado nosso tapete com estacas de bambu. Removeu-o, então; mas, como uma estampa no chão, seu formato permaneceu como um perfeito retângulo de bambu. Chloé o encheu de areia. Ainda era um tapete, porém de areia. Os atores ensaiaram e sabíamos que nosso problema central havia sido solucionado. Assim, para dar ao espaço um forte ponto de referência, Chloé depositou duas rochas sobre ele, das quais uma foi retirada ao final.

Depois, para nossa grande satisfação, certos críticos chamaram isso de "campo de jogo" (*playing field*), termo que, na Inglaterra, é usado exclusivamente para esportes, ou *playground*, aludindo ao pátio recreacional na escola, ambos os termos cobrindo exatamente o que almejávamos — um espaço para brincar, ou, em outras palavras, um lugar onde o teatro não pretende ser nada além disso. Então alguém escreveu: "É um jardim Zen", e lembrei-me do meu ponto de partida. Como sempre, é preciso ir até a floresta e voltar para encontrar a planta que está crescendo ao lado de sua

própria porta de entrada. Frequentemente encontrei, muito depois de uma produção estar concluída, uma nota ou um pequeno esboço descartado e completamente esquecido, mostrando que, em algum lugar do subconsciente, mora a resposta que se buscou por meses a fim de descobri-la.

Descrevo em detalhe esta experiência com um aspecto da produção — a cenografia —, porque pode ser vista como uma clara metáfora para todos os outros. É o mesmo processo de tentativa e erro, busca, elaboração, rejeição e acaso que faz a interpretação do ator tomar forma, que integra o trabalho dos músicos ou do diretor de iluminação em um todo orgânico uno.

Eu digo "acaso" e isso pode ser mal interpretado. O acaso existe; não é o mesmo que sorte, obedece a regras que estão além do nosso entendimento, mas ele pode, sem dúvida, ser ajudado e favorecido. Deve haver muitos esforços — todos criando um campo de energia —, que em um momento crítico atrai a solução. Por outro lado, a experimentação caótica pelo seu simples prazer pode durar indefinidamente sem jamais alcançar uma conclusão coerente. O caos só é útil se levar à ordem.

É nesse momento, então, que o papel do diretor torna-se claro. O diretor deve ter desde o início o que chamei de "palpite sem forma", ou seja, uma intuição poderosa, porém vaga, que indica a forma básica, a fonte da qual a peça a ele apela. O que ele mais precisa desenvolver em seu trabalho é a capacidade de ouvir. Dia após dia, enquanto intervém, comete erros ou assiste ao que está acontecendo na superfície, deve estar ouvindo, escutando interiormente os movimentos secretos do processo oculto. É em nome desta escuta que estará constantemente insatisfeito, continuando a aceitar e a recusar até que de repente seu ouvido ouça o som secreto que deseja e seus olhos vejam a forma interior que esperava aparecer. No entanto, na superfície todos os passos devem ser concretos, racionais. Questões de visibilidade, marcação, clareza, articulação, energia, musicalidade, variedade, ritmo — tudo isso necessita ser observado de forma estritamente prá-

tica e profissional. O trabalho é o de um artesão. Não há espaço para falsa mistificação, para métodos mágicos espúrios. O teatro é uma habilidade. Um diretor trabalha e ouve. Ele ajuda os atores a trabalhar e a ouvir.

Esse é o guia. Por isso, o processo que muda constantemente não é confusão, mas, sim, crescimento. Essa é a chave. Esse é o segredo. Como vocês veem, não há segredos.

SOBRE O AUTOR

Peter Brook nasceu em Londres, em 1925, e foi educado no Magdalen College, Oxford. Foi diretor da Royal Shakespeare Company e, atualmente, dirige o Centro Internacional de Pesquisa Teatral, em Paris.

Dirigiu mais de 60 produções para teatro e ópera, incluindo *Anel em torno da Lua*, de Anouilh, com Paul Scofield, *Titus Andronicus* com Olivier, *Reunião de família*, de T. S. Elliot, *Do alto da ponte*, *Rei Lear*, *A dança do sargento Musgrave*, em Paris, de Arthur Miller, *Marat/Sade*, *Édipo de Sêneca*, de Peter Weiss, com Gielgud para a Nacional, e *Sonho de uma noite de verão*, para a RSC. Após fundar o Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris em 1970, Brook montou *Orghast*, no Irã, e, em uma viagem pela África, *Timão de Atenas*, *Conferência dos pássaros*, *O jardim das cerejeiras*, o *Mahabharata* e, mais recentemente, *O homem que* e *Oh! Os belos dias*.

Entre as suas produções de ópera estão *As bodas de Fígaro*, com Boris Godunov no Covent Garden e *Eugene Onegin* no Met. Seus filmes incluem *O senhor das moscas*, *Rei Lear* e *Encontros com homens notáveis*, entre outros. Autor de dois outros livros, em 1968, *O espaço vazio* (Apicuri, 2015); em 1987, *O ponto de mudança* (Civilização Brasileira, 1995); e, em 1998, sua autobiografia *Fios do tempo* (Bertrand Brasil, 2000).